Ariost im Lichte der deutschen Kritik

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
Wolfgang Wiesner
von Basel

1941
Basler Druck- und Verlagsanstalt, Basel

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546711_0091

Ariost im Lichte der deutschen Kritik

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
philosophisch-historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
Wolfgang Wiesner
von Basel

1941
Basler Druck- und Verlagsanstalt, Basel

Genehmigt von der philosophisch-historischen Fakultät auf Antrag der Herren

Prof. Dr. A. Janner und Prof. Dr. W. Muschg

Basel, den 8. Juli 1940.

Prof. Dr. E. Bonjour, Dekan

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung 4
I. Anfänge der Ariostkritik 5
1. In Deutschland 5
2. In Italien 13
II. Ch. M. Wieland und sein Kreis 15
1. Meinhard als Bahnbrecher 16
2. Wieland 21
3. Der teutsche Merkur 25
4. Wilh. Heinse 32
5. Weitere Übertragungen 38
6. Zusammenfassung 44
III. Klassik 47
1. Lessing und Herder 47
2. Schiller 50
3. Wilh. Humboldt 53
4. Goethe 57
5. Bouterwek und Ideler 59
IV. Romantik 63
1. Friedr. Schlegel 64
2. Aug. Wilh. Schlegel 66
3. L. Tieck 71
4. A. W. Schlegel und die Übersetzungsprobleme 73
5. Gries und die neuesten Übersetzungen 75
6. Schelling 80
7. Hegel 86
8. Hegel und De Sanctis 89
9. Der Begriff der Ironie 90
10. F. Th. Vischer 98
11. Zusammenfassung 100
V. Neuzeit 103
1. F. W. V. Schmidt 104
2. L. Ranke 106
3. Emil Ruth 108
4. Rosenkranz 113
5. A. Wolff 114
6. G. Keller 115
7. C. F. Meyer 117
8. J. Burckhardt 120
9. C. Spitteler 124
10. P. Heyse und Platen 127
11. Von Burckhardt zu Gaspary 128
12. Jüngste Arbeiten über Ariost 137
VI. Schlußbetrachtungen 143
VII. Bibliographie 150
(Verzeichnis der zitierten und benützten Werke)
VIII. Vorarbeiten 158

Vorbemerkung.

Die vorliegende Arbeit möchte — ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben — einen Überblick bieten über die deutsche Ariostkritik von den Anfängen bis zur Neuzeit. Dabei ist ausschließlich von des Dichters Hauptwerk, dem Orlando Furioso, die Rede. Die Satiren, Komödien und übrigen poetischen Werke spielen in der deutschen Kritik eine untergeordnete Rolle. Zum Teil sind sie sogar erst in den letzten Jahren durch Übersetzungen einem weiteren Kreise zugänglich geworden.

Zwei Ziele hatte diese Arbeit: Einerseits wollten wir anhand der genannten Urteile die durch die Jahrhunderte sich wandelnde Einstellung zu Ariost verfolgen (wir dürfen da ruhig von einer, zwar unregelmäßigen, im ganzen aber allmählich ansteigenden Linie sprechen). Anderseits galt es — trotz dieser Evolution — hinzuweisen auf das Verharren in einer gegebenen Mentalität, auf das im Grunde Unversöhnliche zwischen nordischem und romanischem Kunstempfinden.

Die Übersetzungen wurden nur dann ausführlicher besprochen, wenn sie zugleich charakteristisch für die damalige Kunstauffassung waren.

In der kritisch-ästhetischen Bewertung haben wir uns in erster Linie an De Sanctis angeschlossen, insofern seine Ausführungen nicht etwaige Ergänzungen verlangten.

I. Anfänge der Ariostkritik.

1. In Deutschland.

Ariost hat erst spät und mühsam in Deutschland Aufnahme gefunden. Als im Jahre 1516 in Ferrara die erste Ausgabe des „Orlando Furioso" erfolgte[1]), stand Deutschland vor seiner erschütterndsten Umwälzung. 1517 schlug Luther die 95 Thesen an die Pforte der Wittenberger Schloßkirche. Damit war auch der deutschen Dichtung der Charakter für die folgenden Jahrzehnte bestimmt.

Wenn aus dem anfänglichen Bündnis zwischen Humanismus und Reformation eine organische Gemeinschaft auf längere Dauer gewachsen wäre, dann könnten wir auch in der deutschen Literatur schon im 16. Jahrhundert von der Renaissance sprechen. Es kam aber, — und das ist charakteristisch und bedeutungsvoll, — zum Bruch zwischen Erasmus und Luther. Die Kräfte, die sich in diesen beiden Repräsentanten des 16. Jahrhunderts verkörperten, haben sich erst im 18. Jahrhundert zu einer wirksamen Vereinigung gefunden. Es kann somit von einer Renaissance der deutschen Literatur im 16. Jahrhundert nur bedingt die Rede sein. Die echte Renaissance erblüht erst im Zeitalter der Klassik[2]).

Dieses langsame Reifen und späte Entfalten, das die deutsche Klassik kennzeichnet, erklärt zum Teil auch die ablehnende Haltung der Deutschen dem großen Italiener gegenüber. Wieviel Vorurteil und Befangenheit mußten erst überwunden werden, bis Heinses und Wielands Ariostkult möglich waren! Und selbst diese Bewunderung ist nicht einfach auf eine objektive Würdigung des Werkes zurückzuführen. Beide, Heinse und Wieland, fühlten sich stark durch die Ariostische Kunst angezogen, weil sie in ihr verwirklicht sahen, was der deutschen noch fehlte. Wieland wollte selber ein deutscher Ariost werden, und Goethe neigte dazu, ihn als solchen anzu-

[1]) Vgl. G. J. Ferrazzi: Bibliografia ariostesca. Bassano, 1881.
[2]) Vgl. H. Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924. 1. Kap.

erkennen. Es sei hier nur an die Erstaufführung des Tasso, am 16. Februar 1807 in Weimar, erinnert, bei welcher Gelegenheit Goethe im Szenenbild an Stelle der Hermen Virgils und Ariosts die Büsten Schillers und Wielands aufstellen ließ[3]).

Aber auch nachwielandische Autoren, die sich über Ariost äußerten, können nur selten auf ein einigermaßen objektives Urteil Anspruch erheben. Der eine griff dieses, der andere jenes Ariostische Element heraus, akzeptierte es oder verwarf es, aber der eigentliche, innerste Charakter der Ariostischen Dichtung blieb den Deutschen, mit wenigen Ausnahmen, fremd. Sie urteilten und verurteilten zu sehr aus ihrem Anderssein, aus ihrer nordischen Kunstauffassung heraus.

Im Jahre 1631 gab es bereits 207 italienische Ausgaben des Orlando Furioso, 30 französische, 24 spanische, 2 englische, 1 holländische und 1 lateinische[4]). Nur in Deutschland fehlte eine Übersetzung.

Ein Aufgreifen der Ariostdichtung läßt sich zuerst an den Höfen von Kassel und Köthen feststellen, wo am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts der italienische Renaissancegeist besonders gepflegt wurde. Am Hofe von Kassel ließ Landgraf Moritz auch Ritterspiele aufführen, für welche Dichtungen des Torquato Tasso und Ariosts den Stoff lieferten. Das Interesse für Tasso herrschte ganz entschieden vor. Seine Gerusalemme Liberata war den literarisch interessierten Kreisen viel zugänglicher als der Orlando Furioso, der sowohl in seiner geistigen Konzeption als auch in seiner Form wider Opitzens Regeln „verstieß".

Diederich von dem Werder, eines der maßgebendsten Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft[5]), ließ 1626 eine prächtig ausgestattete Übersetzung der Gerusalemme Liberata erscheinen[6]). Wie sehr die damaligen Dichter und Übersetzer durch das Buch von der deutschen Poeterey beengt waren, zeigt Werders Rechtfertigung in der Vorrede[7]). Seine Verdeutschung hatte in den gebildeten Kreisen (und für die war

---

[3]) J. G. Gruber: Ch. M. Wieland. Leipzig 1816. Bd. 2 p. 463.
[4]) Guidi: Annali delle edizioni e delle versioni dell'Orlando Furioso, Bologna 1861.
[5]) Vgl. Georg Witkowski: Diederich von dem Werder. Leipzig 1887.
[6]) In Frankfurt a. M.
[7]) Vgl. auch Witkowski, p. 69 ff.

sie bestimmt) einen großen Erfolg. Um so höher muß es geschätzt werden, daß Werder nach dem Beifall, den er mit dem „Erlöseten Jerusalem" geerntet hatte, sich in seiner Übersetzung des Orlando Furioso von dem Regelzwange Opitzens frei machte. Allerdings war er sich gleich bewußt, daß er mit seinem „Rasenden Roland" an eine von Opitz unabhängige Leserschaft gelangen mußte. Er schrieb die Orlandoübertragung für die Leser der Volksbücher. Bei dieser Volksklasse durfte er sicher sein, daß sie wenigstens günstig auf das Element des Phantastischen und des Derben in der Ariostischen Dichtung reagierte. 1632 erschienen die ersten „Drey Gesänge vom Rasenden Rolandt"[8]). In der Vorrede verspricht Werder der Leserschaft im Falle einer guten Aufnahme und eines guten Absatzes „von Märckten zu Märckten je zu hand etzliche mehr Gesänge, zu dreyen vnnd vieren . . ." In den nächsten vier Jahren erschienen in der Tat in drei Abteilungen die Gesänge 4—31[9]).

So hielt Ariost als Bänkelsänger seinen Einzug in die deutsche Literatur[10])!

Werder ließ es bei diesen 31 Gesängen bewenden, während das „Erlösete Jerusalem" (das auch Opitz überschwänglich lobte)[11]) 1651 eine zweite, verbesserte Auflage erlebte[12]).

„Die Historia vom Rasenden Roland" entspricht natürlich nicht den Anforderungen, die wir heute an eine Übersetzung stellen. Werder waltete stellenweise seinem Original gegenüber allzu frei, indem er ganze Seiten, die ihm ohne Belang oder anrüchig schienen, einfach übersprang oder deren Inhalt in wenige Zeilen zusammenfaßte[13]). Er vergaß auch

---

[8]) Aus / Dem Italianischen Poeten Ariosto zur Prob / vnd Anfang vbergesetzt / Leipzig 1632.

[9]) 1634: Gesang 4—10, dann 11—20. 1636: Gesang 21—30, resp. 31, da bei Werder der 25. und 26. Gesang zusammengezogen sind. Vgl. Witkowski, p. 40 und E. Schmidt: Charakteristiken. 1. Reihe, 2. Aufl. (Berlin 1902), p. 49. Die Ausgabe von 1636, „Die Historia vom Rasenden Roland", umfaßt auch alle bisher erschienenen Gesänge.

[10]) Übrigens zitiert Grimmelshausen in seinem „ewig währenden Kalender" auch eine Stelle aus Ariost im italienischen Wortlaut (Die SimplicianischenBücher, Bd. 3, München 1925).

[11]) Vgl. Witkowski, p. 63.

[12]) Vgl. Witkowski, p. 39.

[13]) Eine genaue Untersuchung der Abweichungen vom Original findet sich bei Witkowski.

nie, daß er zu einem ungebildeten Publikum sprach, dem es an historischen und mythologischen Kenntnissen fehlte. Darum machte er, teils durch leichte Umdeutungen, teils durch völliges Ändern, seinen Lesern die schwerer faßlichen Stellen mundgerecht. Zu diesem Zwecke bediente er sich in großem Maße volkstümlicher Wendungen, die dem Werke eine gewisse frische Natürlichkeit verleihen. Die häufigen kleinen Fehler sind, wie auch Witkowski bemerkt, nicht immer auf Irrtümer des Übersetzers zurückzuführen, sondern auf eine viel zu flüchtige Korrektur des Druckes. Im „Erlöseten Jerusalem" hatte Werder der italienischen Stanze insofern gerecht zu werden gesucht, als er die „dreyfach unterschiedenen, vnd durch vnd durch gleich geschränkten endungen (die ihm unendliche Mühe machten)[14]) im Deutschen beibehalten hatte. Im „Rasenden Roland" verzichtete er auf die schwierige Alexandriner-Stanze und ersetzte sie durch vier je weiblich und männlich wechselnde Alexandriner-Reimpaare. Das mag auch der Grund sein, warum Werder die Orlandoübersetzung besser gelungen ist als das „Erlösete Jerusalem", dessen Formforderung ihn bei der Ungefügigkeit der damaligen deutschen Sprache stark hemmte. Obschon der Charakter des „Rasenden Roland" fast durchwegs unariostisch[15]), allzu bieder deutsch ausgefallen ist, so haben wir doch nicht das Recht, achselzuckend an dem Werk vorüberzugehen. Es war schon eine Kühnheit, damals den Orlando Furioso überhaupt in die deutsche Literatur einzuführen. Ein Werk, das, ohne zu „nützen", nur vom lieblichen Scherz, dem neckischen Zufall und einem immer heiteren Phantasiespiel geleitet ist, stand im innersten Widerspruch zu den Vorschriften des poetischen Diktators. Vergleicht man gar irgendwelche Schriften namhafter Dichter und Übersetzer der gleichen Zeitperiode mit Werders „Rasendem Roland", dann mutet es einen geradezu erstaunlich an, wie die Ariostübertragung in ihrer dichterischen Form daneben selbstsicher, knapp und flüssig erscheint. Auch die frische Ungeschminktheit und knorrige, urchige Einfalt, bei so viel müheloser Gefälligkeit, ist durchaus einzigartig bei Werder. Es ist schon so, wie Wit-

[14]) Vgl. Widmung der zweiten Tassoausgabe.

[15]) Das Wesen der Ariostischen Dichtung wird bei Gelegenheit der späteren Kritiken näher behandelt werden.

kowski sagt, daß dank der Übersetzung des Orlando „über dem schwerfälligen Deutsch des 17. Jahrhunderts ein Hauch von der italienischen Grazie des Cinquecento zu schweben scheint“[16]). Selbst Erich Schmidts lobendes Urteil ist noch zu lau. Das Werk verdient weit größere Beachtung. Wenn es keinen dauernden Erfolg hatte, so ist dies zunächst sicher auf die Tatsache zurückzuführen, daß seine Ausgabe in die Zeit des dreißigjährigen Krieges fiel. Werder hatte den Orlando Furioso für das niedere Volk übertragen, und gerade dieses hatte besonders stark unter den langen Kriegswirren zu leiden. Anderseits hatte auch Werder das Wesen der Ariostischen Poesie verkannt. Sonst hätte er nicht ernstlich mit dem Beifall dieser niedersten Volksschicht gerechnet. Man kann sich dies nur so erklären, daß Werder durch die begeisterte Aufnahme des Orlando in Italien, Frankreich und Spanien verleitet worden war, ohne sich Rechenschaft zu geben, daß bei diesen romanischen Völkern die geistigen, geschichtlichen und kulturellen Voraussetzungen ganz verschieden waren.

Nach der Werderschen Übertragung sank Ariost wieder für lange Jahre in Vergessenheit.

Wir dürfen zwar mit Sicherheit annehmen, daß der Österreicher Wolfg. Helmh. Freiherr von Hohberg, der 1652 ebenfalls Mitglied des Palmenordens wurde[17]), den Orlando gekannt hat. Sein riesiges Epos „Der Habsburgische Ottobert“[18]) folgt deutlich der Tradition des romanischen Renaissanceepos, ohne daß es dem Dichter jedoch wie Ariost gelungen wäre, die große Stoffmasse seines Heldengedichtes zu beherrschen. Anderseits stand Hohberg aber mindestens ebensosehr unter dem Einfluß des heroischen Zeitromans etwa eines Bucholtz und Lohenstein. Theoretisch scheint er sich nicht über Ludovico geäußert zu haben[19]).

Auch Andreas Gryphius muß den Orlando Furioso gekannt haben; jedenfalls kommt in dem Trauerspiel „Cardenio und

---

[16]) p. 86.

[17]) Nähere Angaben über Hohberg s. „Deutsch-österreichische Literaturgeschichte“ von J. W. Nagl und J. Zeidler, Wien 1899.

[18]) 1664 in Erfurt erschienen.

[19]) Weitere Einzelheiten über den „Habsburgischen Ottobert“: Gottsched: „Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“, Bd. 2, p. 541 ff., wo auch bestritten wird, daß das Werk ein Heldengedicht sei.

Celinde" ein Vergleich vor, der sich ohne Zweifel auf eine Episode aus dem Orlando bezieht[20]):

Ich sprang in solcher tracht
Wie der verliebte printz, der den verstand verlohren,
Als seine lust vor ihn den Medor auserkohren.

Der Kritiker Jakob Thomasius nannte in seinem Buch „De plagio literario"[21]) Ariost lediglich, um auf die Quellen einiger Episoden im Orlando Furioso aufmerksam zu machen[22]). Der vielversprechende Anfang: „Ludovicus Ariostus inter Principes Italorum Poetarum celebratus est"[23]) nimmt sich fast wie eine Entschuldigung aus. Thomasius stützt sich mit diesem einleitenden Satz auf das traditionelle Urteil der Italiener, um die Erwähnung Ariosts zu rechtfertigen. Übrigens sind die nachfolgenden Quellenangaben sehr spärlich.

Ähnlich verhält es sich mit D. G. Morhofs Urteil in seinem „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie"[24]): „Endlich folgen Ariostus und Tassus, die in aller Welt bekannten heroischen Poeten von deren Treflig- und Vorzug gantze Bücher geschrieben."[25]) Auch Morhof verschanzt sich hinter der konventionell gewordenen Formel, die meist Tasso und Ariost in einem Atemzug nennt, um dann den ersten zugunsten des andern auszuspielen. Kein Satz, der hier über Ludovico ausgesprochen ist, verpflichtet. Ariost ist „groß und hoch von Geiste / seine Ausbildung ist verwunderlich / seine Beschreibungen sind Meisterstücke." Aber dem „Systema des Werkes" fehlt es an „Vollkommenheit". Im übrigen stellt auch dieser Kritiker, gestützt auf J. Gaddius[26]) und den oben genannten Thomasius, die Abhängigkeit Ariosts, vor allem von Boiardo, fest.

Später wurde Ariost wieder erwähnt anläßlich des ge-

[20]) „Trauerspiele", herausgegeben von H. Palm, Tübingen 1882 (p. 281). — Auch im „Horribilicribrifax" finden sich Anspielungen auf den Orlando Furioso.
[21]) Leipzig 1673.
[22]) Die Quellenkunde hat in neuerer Zeit wohl am gründlichsten Pio Rajna gefördert: „Le fonti dell'Orlando Furioso", Firenze 1900 (2. Ausg.).
[23]) „De plagio", § 362.
[24]) Lübeck und Leipzig 1718.
[25]) p. 181.
[26]) De scriptoribus non ecclesiasticis (wo Ariost als gemeiner Plagiator hingestellt ist).

waltigen Eposfragmentes „Der große Wittekind“[27]) von Ch. H. Postel[28]). Dieses vielgescholtene[29]) Machwerk, wirr in seiner Anlage, unkünstlerisch in der Stoffdurchdringung, lebt fast ausschließlich vom Borg. Homer, Virgil, Tasso, Ariost, Lohenstein u. a. m. wurden ergiebig ausgeplündert, ohne daß der Autor ein Hehl daraus zu machen suchte. Er legte sogar in den beigefügten Fußnoten peinliche Rechenschaft über sämtliche benützten Quellen ab[30]). Der vielbelesene Postel erstrebte eine Mischung antiker und germanischer Mythologie mit christlichen Anschauungen. Dies brachte ihm das Lob mancher hochgestellten Zeitgenossen ein[31]). Weichmann nennt ihn „aller Nieder-Sächsischen Poeten Großvater“. Wenn das Werk vollendet worden wäre, „hätte Teutschland weit größeren Ruhm davon gehabt, als Italien von seinem Tasso und Marino zugleich“[32]). Doch sowohl Postel selbst als auch seine Kritiker ließen es bei der Erwähnung Ariosts bewenden. Eine Formulierung über die Wertung des Orlando Furioso ist nicht überliefert.

Es ist ganz natürlich, daß der engherzige Rationalist Gottsched nicht viel Lobendes über Ariost zu sagen hatte. Sogar der konventionellen Tassolobhudelei zollte er keinen uneingeschränkten Beifall. Es waren ihm zu viele „Unwahrscheinlichkeiten“[33]) in der Gerusalemme Liberata. Aber Ariost hat Tasso „an seltsamer Unwahrscheinlichkeit weit übertroffen“[34]). Auch Gottsched hielt es für besser, einleitend sich auf den Ruf zu stützen, den der Orlando Furioso in Italien genoß. Wir wollen zu Gottscheds Ehre annehmen, daß die

---

[27]) Das Werk entstand in den Jahren 1698—1701, wurde aber erst lange nach des Dichters Tod, 1724, auf Brockes' Veranlassung von C. F. Weichmann herausgegeben.

[28]) Eine biographische Skizze ist in C. F. Weichmanns Vorrede zum Wittekind einbezogen.

[29]) Abfällige Urteile finden sich z. B. bei Bodmer: Beyträge zur critischen Historie. Bd. 5, p. 637/38. — L. F. Hudemann: Ebenda. Bd. 3, p. 268. — Gottsched: Versuche einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1742, p. 218. — Diese Reihe könnte leicht fortgeführt werden.

[30]) Die Stellen, die Ariost betreffen, s. „Der große Wittekind“, Hamburg 1724, p. 90, 155, 156, 272, Anmerkungen.

[31]) Unter anderm des großen Philologen J. A. Fabricius. S. Weichmanns Vorrede, das abgedruckte Gedicht. Weitere Angaben: Allgem. deutsche Biographie. Bd. 26.

[32]) S. Vorrede.

[33]) Versuch einer kritischen Dichtkunst, 3. Aufl. Leipzig 1742.

[34]) Krit. Dichtkunst, p. 209.

darauffolgende, bis zur Karikatur vereinfachte Inhaltsangabe des Orlando nur so verfaßt ist, um damit die Nichtsnutzigkeit des Werkes überzeugend demonstrieren zu können: „Genug von Ariosts Phantasien, die gewiß eher den Träumen eines Kranken, wie Horaz spricht, als der vernünftigen Dichtung eines Poeten ähnlich sehen: weil weder Wahrscheinlichkeit, noch Ordnung darinn anzutreffen ist.“[35])

Auch die moralischen, schulmeisterlichen Schweizer verwarfen den unreligiösen Ariost. Selbst J. J. Bodmer, der Verfechter des Wunderbaren, hatte in der Besprechung von Miltons „Verlorenem Paradies“[36]) nur abfällige Worte übrig für den Sänger des rasenden Roland. „Was an Miltons Erdichtung am meisten zu tadeln seyn mögte, heißt es da[37]), ist wohl dieses, daß er sich erniedriget hat, in seinem ernsthaften Werke mit einem solchen Possenreißer, wie Ariost ist, anzubinden.“

Tasso, der mit dem gleichen Maßstab gemessen wurde wie Ariost, war „schlechtweg der größte Poet der Welschen“[38]). Klopstock schrieb in einem Brief an Bodmer[39]): „Ich habe in meiner Jugend den Namen Tasso nie ohne Ehrfurcht und Unruhe nennen hören“. Ariost erwähnte er nicht. Wenn Klopstock den Ariost überhaupt kannte (er beherrschte das Italienische nur sehr mangelhaft), dann muß ihm dieser sicher zu unheroisch, zu frivol und zu wenig religiös erschienen sein, abgesehen davon, daß er „ganz von den guten Regeln der Alten abgewichen“[40]) ist.

Alle Ariostkritiker bis zu Wieland gehen darin einig, daß sie a priori ihren Standpunkt haben. Die theoretische Forderung an die Kunst ist das Primäre. Was nicht in das abgesteckte Feld paßt, wird verworfen. Dem Orlando Furioso fehlen ziemlich alle Eigenschaften, die Opitz, Gottsched, die Schweizer und Klopstock von einem Heldengedicht verlangten. Es „nützte“ nicht, es fehlte ihm an einem eigentlichen Helden, es war unreligiös, ohne hohe und starke Gefühle; die Einheiten

---

[35]) Krit. Dichtkunst, p. 211.
[36]) Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Zürich 1740. Kap. 5.
[37]) p. 171.
[38]) Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Leipzig 1742. Bd. 8.
[39]) 27. Sept. 1748.
[40]) Beyträge. Bd. 8, p. 346.

waren nicht beobachtet[41]), der Aufbau ließ zu wünschen übrig u. s. f. Man darf fast mit Sicherheit annehmen, daß das Werk nur dank seiner Popularität in den romanischen Ländern da und dort auch bei den Deutschen erwähnt wurde.

2. In Italien.

In Italien hatte kurz nach der ersten Ausgabe des Werkes eine lebhafte Diskussion über Wert und Unwert, Vorzüge und Mängel des Orlando eingesetzt. Ariost wurde hauptsächlich von Gelehrten angegriffen, die überall Verstöße gegen die Sprache und die Regeln der Kunst entdeckten[42]), meist ohne die wirklichen Schwächen des Werkes zu beachten. Ludovico Dolcio schreibt in seiner glühenden Ariosthuldigung vom Jahre 1535[43]) mit Recht, es sei dies ein ohnmächtiger Widerspruch kleiner Geister, die einem Großen seinen Ruhm nicht gönnen. Einige Urteile bei Dolcio klingen in ihrer Großzügigkeit und Unvoreingenommenheit schon an De Sanctis und Croce an. So weist er den Vorwurf des Plagiates strikte zurück, indem er geltend macht, daß Ariost nicht geraubt, sondern den übernommenen Stoff so in sich aufgenommen und verarbeitet habe, bis er sein Eigentum und etwas Neues geworden sei[44]). Ebenso vorurteilslos zeigt sich z. B. Bernardo Tasso in einem Brief an B. Varchi vom 12. März 1559[45]). Tasso war überzeugt, daß Aristoteles die Regel der Einheiten geändert hätte, wenn ihm der Orlando Furioso bekannt gewesen wäre[46]). Man könne nicht steif an den alten Gesetzen hangen, wenn Zeit und Umstände neue erfordern. Ariosts Orlando sei nützlich und ergötzlich,

---

[41]) Gottsched verlangte in einem Heldengedicht nicht nur Einheit der Handlung, sondern auch der Zeit: „Die Länge der Erzählung in einem Heldengedicht kann nicht größer seyn, als ein halbes Jahr." (Crit. Dichtk., p. 696/97.)

[42]) Siehe L. Dolcios „Apologia contro ai detrattori dell'Autore", der Ausg. des Orl. Fur. beigefügt, Venezia 1535.

[43]) op. cit.

[44]) Vgl. dazu „Scritti varii inediti o rari di F. De Sanctis", Napoli 1898, vol 1, p. 317: „E vero che l'Ariosto non ha inventato nulla, o quasi. Ma il lavoro dell'Ariosto comincia proprio dove comincia la poesia: ed ivi comincia la sua grandezza."

[45]) „Delle lettere di M. Bernardo Tasso", Padua 1733, vol. 2, Brief Nr. 165.

[46]) Einen ähnlichen Gedanken spricht G. Malatesta aus in seinem weitschweifigen und umständlichen Buch: „Della Nuova Poesia ovvero delle difese del Furioso", Verona 1589. Er schreibt: „Bisognerebbe che Ariostotile tornasse hora nel mondo a dar altra dottrina da quella che diede, sopra l'unità della favola." — Ariost hat nach ihm eine neue Art Schönheit entdeckt, die vorher unbekannt war.

denn weder Gelehrte noch Handwerker noch Jungen, Mädchen und Greise begnügten sich damit, das Gedicht ein einziges Mal zu lesen[47]). Torquato Tasso beurteilt den Orlando ein wenig zurückhaltender. Sein Brief an Orazio Ariosto vom 16. Januar 1575[48]) ist ein Meisterwerk von kühlem, elegant konstruiertem Lob. Auch er verirrte sich auf der Suche nach dem Hauptthema und der Hauptperson und vermißte die einheitliche Handlung[49]). Im „Minturno"[50]), einer philosophisch-ästhetischen Diskussion über das Wesen der Schönheit, greift Tasso zur Illustration die Beschreibung der Olympia heraus, so naheliegend und vertraut war seinen Zeitgenossen der Orlando Furioso. Selbst klare, nüchterne Denker wie Machiavelli und Galilei beurteilten das Gedicht sehr günstig. Nur ein Giangiorgio Trissino, der mit seinem Heldengedicht „Italia liberata" keinen Erfolg zu buchen hatte, konnte schreiben, der Orlando Furioso gefalle nur dem „Vulgo"[51]). Galilei verglich — wie die Deutschen — Ariost mit Tasso[52]), aber zugunsten Ariosts. Er begründet diese Stellungnahme mit einer griffsicheren, klaren Sprache, die der deutschen Kritik mehr als ein Jahrhundert später noch fehlte[53]). Und eben dieser Meister des Stiles hatte sich Ariost zum Vorbild gewählt!

Die italienischen Ariostkritiker[54]) sahen sich stets vor die-

---

[47]) Vgl. auch Brief Nr. 169 der gleichen Ausg.

[48]) Lettere scelte e commentate da A. Mazzoleni, Bergamo 1895.

[49]) Siehe „I discorsi dell'arte poetica", Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli. Discorso secondo.

[50]) Siehe „I dialoghi amorosi", Lanciano 1914.

[51]) A. Zottoli („Dal Bojardo all'Ariosto", Milano 1934, p. 186) schreibt diesbezüglich: „I precetti prima, la poesia dopo: questo era il portato dei nuovi tempi, e in questo saldo convincimento Giangiorgio Trissino, letterato e gentiluomo patentato, esperto di tutti i modelli classici e dell'etichetta di tutte le corti, quando, passati gli anni della maturità, metterà tutto il suo impegno a esemplare in un poema italiano il modello classico dell'„Iliade", oserà permettersi un certo quale disdegno nel parlare dell'Ariosto, „col Furioso suo che piace al vulgo." Il pover'uomo non sospettava nemmeno che il „Furioso", con tutta la sua sbrigliatissima apparenza, in realtà fosse assai più fortemente regolato della sua „Italia liberata": non era nelle capacità sue ammettere che la poesia potesse trovare delle regole, e delle regole ferree, non in trattati scritti prima che essa fosse nata, ma in se stessa . . ."

[52]) Galileo Galilei: Opere letterarie: „Considerazioni al Tasso", ed. Sonzogno, Milano, p. 25.

[53]) Übrigens bemerkt G. Tiraboschi in seiner „Storia della letteratura italiana" (Modena 1777) mit Recht, daß es eigentlich ein Unding sei, die beiden Werke miteinander zu vergleichen: „La Gerusalemme" è un poema epico, l'Orlando è un poema romanzesco, cose troppo diverse d'indole e di natura perchè soffrano di essere l'una all'altra paragonate.

[54]) Es sind hier aus einer Unzahl nur wenige bedeutendere Urteile herausgegriffen.

selbe Schwierigkeit gestellt: Theoretisch mußten sie das Werk beanstanden, da es nicht mit den traditionellen Kunstregeln übereinstimmte. Anderseits verfielen auch sie dem Zauber dieser harmonischen Verse[55]) und der geistreichen Ironie, die ihnen aus dem Gedicht entgegenleuchtete. Dieser Zwiespalt springt in den meisten italienischen Kritiken jener Zeit in die Augen. Erst die modernen, die in der Hauptsache auf der ästhetischen Kritik des De Sanctis fußen, haben endgültig Aristoteles beiseite gelassen und den Grundcharakter des Gedichtes, die wirkliche Absicht des Dichters zu erfassen und zu formulieren gesucht, ohne sich durch vorgefaßte theoretische Kunstregeln beirren zu lassen.

II. Ch. M. Wieland und sein Kreis.

In Deutschland wuchs das Interesse an Italien (im weitesten Sinne) zusehends in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Es waren dies die Jahre, in denen der Mythus Italien mehr und mehr die deutschen Gemüter ergriff. Von einer glühenden, unwiderstehlichen Sehnsucht getrieben, zogen Winckelmann, Heinse und Goethe in den Süden. Das war nicht mehr der Wunsch, „eine gelehrte Wallfahrt zu tun“[56]), die einen J. N. Meinhard noch zum Reisen veranlaßte. Das war schon schicksalhafte, tieferlebte Verbundenheit mit der Kultur, dem Leben, der Landschaft jenseits der Alpen. Durch diese innige Fühlungnahme mit allen Lebens- und Kunstinteressen der Italiener, durch die Beschäftigung mit ihrer Geschichte, mit ihren baulichen Denkmälern an Ort und Stelle, erst dadurch war es möglich, den Deutschen nach und nach eine lebendigere, echtere Darstellung der italienischen Kunst zu übermitteln. Wie groß in jenen Jahren das Interesse an Italien (wiederum im weitesten Sinn) war, zeigt ein Blick in die verschiedenen Jahrgänge (vor allem die ersten) des „Teutschen Merkur“.

---

[55]) Bei den Deutschen haben nur wenige die innige Einheit zwischen der Sprache, dem Rhythmus und dem jeweiligen Motiv empfunden. Dieser unbeschwert heitere Geist, der alles konkret sah und leise belächelte, der nur eine Religion, eine Leidenschaft, ein Lebensziel kannte: die Kunst als Kunst, — er mußte den Deutschen fremd bleiben, wenn sie sich und ihren eigentlichen Charakter nicht aufgeben wollten.

[56]) Siehe Allg. deutsche Biographie. Bd. 21, p. 232.

Briefe aus Italien, die mehr und mehr zur Mode wurden, fanden überall gute Aufnahme. Italien wurde den Deutschen ein lebendiger Begriff. Jahr für Jahr kamen Charakteristiken der italienischen Poesie, italienische Dichterbiographien und Übersetzungsproben heraus.

Es waren vor allem die Anhänger Wielands, die Mitarbeiter des „Teutschen Merkur", die sich für diese neue Bewertung und für die Verbreitung der italienischen Dichtung in Deutschland zuerst einsetzten.

Aber auch diese Bewegung hat eine Entwicklung durchgemacht, die wir im Folgenden berücksichtigen müssen.

1. Meinhard als Bahnbrecher.

Der unstete und schwerblütige Gelehrte J. N. Meinhard, der über eine recht breite und ordentlich vertiefte Kenntnis der ausländischen Literatur verfügte, war der erste Deutsche, der eine kritisch-ästhetische Untersuchung über die bekanntesten Autoren der italienischen Literatur veröffentlichte.

Seine „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter"[57]) müssen aus der Zeit heraus beurteilt werden, in der sie geschrieben wurden. Wohl mögen uns heute die Ausführungen, die dieser maßvolle Rationalist über die italienische Poesie gemacht hat, bescheiden anmuten[58]), aber es bleibt doch eine Tatsache, daß durch dieses (nicht über zwei Bände hinausgediehene) Werk die Deutschen zum erstenmal eingehender mit der italienischen Dichtkunst bekannt wurden[59]). Und darin liegt Meinhards Hauptverdienst.

---

[57]) Braunschweig 1763/64.

[58]) Die „Versuche" hatten keinen Publikumserfolg. Umsomehr wurden sie von bedeutenden Zeitgenossen geschätzt. Wieland schrieb über Meinhard (Briefe an Sophie von La Roche, herausgeg. von F. Horn, Berlin 1820): . . . ein Mann, der mit dem feinsten Geschmack, der richtigsten Urteilskraft und dem zartesten Gefühl eine außerordentliche Wissenschaft und Belesenheit und eine durch lange Reisen und den Umgang mit den schönsten Geistern unter allen polirten Nationen unseres Welttheiles erworbene Kenntnis der Welt verband . . . (Brief Nr. 31.) — Lessing, in der Einleitung des 332. Literaturbriefes: Der Verfasser . . . ist ein Mann, der eine wahre Hochachtung für sich erwecket. So ein Werk hat uns gefehlt, und es mit so vielem Geschmacke ausgeführet zu sehen, konnten wir wünschen, aber kaum hoffen. Er ist der erste Übersetzer, . . . der ein so feines Gefühl mit einem so richtigen Urtheile verbindet . . . — Auch Jagemann hatte nur lobende Worte für Meinhard.

[59]) Auch Lessing wies im 332. Literaturbrief speziell auf dieses Verdienst hin.

Das Buch führt uns von den Anfängen der Dichtung bis zu Ariost, wo es abbricht[60]). Dante, Petrarca und Ariost werden besonders ausführlich behandelt. Der Charakterisierung der Werke geht stets eine biographische Skizze voraus, während aus den Dichtungen selbst lange Proben, von Prosaübersetzungen begleitet, angeführt werden.

So wohlmeinend Meinhards Urteil über die italienische Dichtung, und über Ariost im besonderen, ist, so spürt man doch seine innere Distanzierung von der romanischen Poesie. Der Autor ist zwar vertraut mit der Dichtkunst der Italiener, aber er wird nicht bekehrt zu ihr und vermag deshalb auch nicht den Leser genügend zu interessieren. Schon das einleitende Kapitel betont stark den Wesensunterschied zwischen der Dichtkunst der nordischen und der der südlichen Völker, sodaß der befangene Leser zum vornherein bedenkenlos Stellung gegen die italienische Dichtkunst nimmt: „. . . es ist wahr, daß sie (die Italiener) die Dichtkunst so sehr als eine bloße Mahlerey betrachten, daß ihnen die Wahl der Gegenstände ganz gleichgültig wird, wenn nur die Nachahmung richtig ist . . .“[61]). — „Daher kommt es, daß das romantische Gedicht des Ariosts noch beständig der Liebling der Nation ist . . .“ — „Überdem haben sie das Gehör äußerst zärtlich für den Wohlklang, den Fluß und die Reinigkeit der Verse . . .“[62]) — „Durch diese Verdienste sind Gedichte bey ihnen in großem Ansehen, die schwerlich in unseren Geschmack einschlagen, die für uns zu leer seyn würden.“[63]) — „Man kann bemerken, daß, je mehr sich die Völker dem Süden nähern, mit desto leichterer Nahrung sich ihre Seelen sowohl als ihre Körper befriedigen. Der Eng-

---

[60]) Der Abbé Chr. J. Jagemann gab 1774 eine Fortsetzung heraus. Dieser 3. Band ist jedoch nur eine Ergänzung zu den Ausführungen, die Meinhard im 2. Band über Ariost gemacht hatte. Es ist eine Charakteristik der „sogenannten fünf Gesänge“ (mit Inhaltsangabe und Prosaübersetzungsproben) darin enthalten und eine Besprechung und Übertragung der 7 Satiren. Es ist also Jagemanns Verdienst, Ariosts kleinere Werke den deutschen Lesern zugänglich gemacht zu haben. Besonders wichtig ist die Veröffentlichung der Satiren, die ja für die Kenntnis des Charakters des Dichters unentbehrlich sind. Jagemanns Übersetzungsproben sind gleich dürr wie die Meinhardischen. Als Kunstrichter schließt er sich ebenfalls letzterem an.

[61]) Bd. 1, p. 8/9.

[62]) Diese Feststellung verdient Beachtung. Bisher war das Augenmerk der deutschen Kritiker überhaupt nur auf Inhalt, Bau des Ganzen und moralischen Wert gerichtet.

[63]) Bd. 1, p. 10.

länder braucht ohne Zweifel die schwerste und die solideste. Seinem Geschmacke ist vielleicht der unsrige am ähnlichsten. Dem Franzosen ist diese Nahrung zu stark, er muß sie mit „esprit" verdünnen, oder er ist im Notfall auch mit „esprit" allein zufrieden. Die Italiener entsagen gerne beyden, wenn man nur ihre Einbildungskraft durch Gemälde beschäftigt, und ihr Gehör durch einen musikalischen Klang vergnügt . . ."[64]) — „Überhaupt muß man bekennen, daß die italienischen Dichter bey weitem mit der Stärke nicht denken, mit der sie imaginieren."[65])

Dies sind einige der allgemeinen Richtlinien, an denen Meinhard während seinen Ausführungen festhält.

Das Kapitel über Ariost beginnt er mit den Worten: „Wir kommen nunmehr an den Dichter, den man eigentlich den Dichter der Nation nennen kann."[66]) Auch Meinhard leitet seine Abhandlung mit dem obligatorischen Hinweis auf die Popularität des Dichters ein. Nach einer kurzen biographischen Skizze an Hand der Satiren geht er über zu dem langen Kapitel über den Orlando Furioso. Meinhard lehnt sich einerseits an die italienischen Kritiken an, die ihm zur Verfügung standen. Anderseits ist er noch ganz und gar in der Denkart und Urteilsweise eines Gottsched befangen. So tadelt er den unregelmäßigen Bau des Gedichtes, die Unwahrscheinlichkeit mancher Episoden, das Überwiegen der Einbildungskraft (statt „den Verstand und das Herz zu unterhalten"), die „Unflätigkeiten" an einigen Stellen und die Tatsache, daß die vielen Begebenheiten nicht wie in der „Ilias oder Aeneis, als so viele Linien, in Einem Mittelpunkte zusammenlaufen"[67]). Wichtig sind die

---

[64]) Bd. 1, p. 10. Über diese Stelle schreibt Lessing im 332. Literaturbrief: Die poetische Landkarte, die er (Meinhard) bey dieser Gelegenheit entwirft, scheinet dem ersten Ansehen nach ein Spiel des Witzes zu seyn, und ist im Grunde mit aller Genauigkeit einer gesunden Critik aufgenommen.

[65]) Bd. 1, p. 11.

[66]) Bd. 2, p. 125.

[67]) Bd. 2, p. 151. Wie lange ist es selbst in Italien gegangen, bis man eingesehen hat, daß die Einheit dieses Gedichtes sich nicht auf eine bestimmte Handlung oder eine bestimmte Person beziehen kann, sondern nur auf die Totalität dieser bunten, vielgestaltigen Welt der „Cavalleria", auf den Geist, mit dem sie in allen ihren Einzelheiten erfaßt ist. De Sanctis nennt es geradezu ein „falsificare", ein Fälschen des Charakters des Gedichtes, wenn man die konventionellen, von Aristoteles und Horaz übernommenen Gesetze hier anwenden wollte. Er begründet dies folgendermaßen: „Perchè l'essenza di quel mondo è appunto la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di serietà, di ordine, e di persistenza in un'azione unica

Argumente, bei denen sich Meinhard an die italienischen Kritiken anschließt. Sie waren damals für die Deutschen größtenteils neu und haben sicher dazu beigetragen, der Stellung zu Ariost in Deutschland von nun an eine andere Wendung zu geben.

Trotz den obengenannten Vorwürfen äußert Meinhard (ganz in Anlehnung an die italienischen Kritiker), daß Ariost weder an Aristoteles, noch an einer engen Moral, noch an irgendwelchen traditionellen, dogmatischen Grundsätzen gemessen werden dürfe. Diese Forderung bleibt bei ihm allerdings Theorie, denn praktisch kann man nachweisen, daß er im Orlando Furioso die Einheit vermißt, daß er in seinen Urteilen sowohl von engen moralischen, als auch von traditionell-dogmatischen Grundsätzen geleitet wird. Aber es bleibt doch Tatsache, daß prinzipiell nun einmal auf das Vorhandensein von Dichtungen hingewiesen worden ist, die trotz dem Abweichen von den bisher geläufigen Gesetzen als solche anerkannt werden müssen.

Und damit war in der Ariostkritik ein bemerkenswerter Schritt vorwärts getan.

Auch für das artistische Element im Orlando hat Meinhard viel Verständnis. Er bewundert die elegante, ungezwungene Sprache, die große Leichtigkeit, mit der Ariost „so viele Gattungen von Materien durchläuft, und immer einer jeden gemäß seinen Ton verändert.“[68]) Er liebt die Kühnheit seiner Ideen, die weitausgedehnte Einbildungskraft, die „große und lebhafte Mahlerey, sonderlich von sinnlichen Gegenständen der Natur.“[69]) Er kann es aber nicht unterlassen beizufügen: „Nur schade, . . . daß alle diese Schönheiten nicht einer interessantern und lehrreichern Fabel mitgetheilt sind.“[70])

---

e principale, sì che le azioni si chiamano „avventure“ e i cavalieri si dicono „erranti“. Staccarsi dal centro, andare vagando e cercare avventure, è lo spirito di un mondo che ripugna così alla unità come alla disciplina. Volere organizzare questo mondo co'precetti di Orazio e di Aristotile è un volerlo falsificare. Il disordine qui è ordine, e la varietà è unità. Come l'unità del mondo, nella sua infinita varietà, è nel suo spirito e nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello spirito o nelle leggi del mondo cavalleresco. (Storia della letteratura italiana. Bd. 2, p. 19/20). — In diesen wenigen Sätzen ist eigentlich das Wesentliche über den Grundcharakter des Gedichtes schon gesagt.

[68]) Bd. 2, p. 391.

[69]) Bd. 2, p. 391.

[70]) Bd. 2, p. 391/92.

Von den Übersetzungsproben, die uns Meinhard gibt, ist zu sagen, daß sie sauber und genau sind, daß aber das dichterische Element darin völlig verloren geht. Den Orlando Furioso in Prosa übersetzen, heißt das Gedicht entstellen, ja fälschen. Bei Meinhards Übertragung greift man sich an den Kopf und fragt sich, wieso diese wirren Fabeleien so berühmt haben werden können.

Ariost vermag eben mittels seiner genialen, einzigartigen Ausdrucksweise das „Unglaubliche" absolut glaubhaft darzustellen. Es ist ja gerade ein wesentliches Merkmal seiner Ironie, das „Unglaubliche" so eng mit den Gesetzen der Realität zu verknüpfen und das Übermenschliche der menschlichen Psychologie zu unterwerfen. Erst dadurch, daß meist in denselben Personen titanische Kräfte in den Gegensatz zu rein menschlichen Vorgängen gebracht sind, werden diese Gestalten so einzigartig ironisiert. All dies geht in Meinhards trockener, nüchterner Übersetzungsprobe verloren.

Er selbst scheint sich ein wenig Rechenschaft darüber gegeben zu haben, daß seine Inhaltsangabe[71]) mit den Übersetzungsproben nicht im Ariostischen Geist geschrieben ist, denn er endet das Kapitel folgendermaßen: „Ich fürchte sehr, Ihnen mehr die Fehler, als die Schönheiten des Poeten gezeigt zu haben . . ."[72]) „In den Übersetzungen selbst hat wenigstens ein großer Theil der Schönheiten des Stils im Originale verschwinden müssen . . ."[73]) Wir dürfen ruhig sagen, daß von den Schönheiten der Ariostischen Dichtung überhaupt nichts übrig geblieben ist.[74])

---

[71]) Diese Inhaltsangabe ist übrigens auch sehr unproportioniert. Der erste Teil des Orlando ist breit geschildert, während bei der zweiten Hälfte der Autor etwas ungeduldig geworden zu sein scheint und alles nur noch skizziert.

[72]) Bd. 2, p. 390.

[73]) Bd. 2, p. 391.

[74]) In diesem Zusammenhang muß auch noch J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste" (Biel 1777) erwähnt werden. Das nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter verfaßte Werk ist getreulich im Sinne der rationalistischen Doktrin geschrieben. Ariost wird hier nicht etwa eingehend charakterisiert, aber aus den vereinzelten Bemerkungen ergibt sich als Gesamtbild dasselbe wie bei allen Rationalisten: Ariost ist der große Unterhalter, der Dichter des Wunderbaren und Abenteuerlichen, der rein zum Vergnügen schafft und nicht von der Vernunft geleitet ist.

2. Wieland.

Meinhards Werk war trotz allen den genannten Mängeln ein großer Anreger zu neuen Auseinandersetzungen mit Ariost und zu neuen Übersetzungsversuchen. Es bedeutet in der Geschichte der deutschen Ariostkritik den Beginn zu einer wesentlich veränderten Stellung dem großen Italiener gegenüber.

Dieses völlig andere Verhalten zu Ariost können wir bei Wieland als dem ersten bedeutenden Deutschen feststellen. Wieland kannte das Epos „Gerusalemme Liberata" lange vor dem „Orlando". Und es ist nur natürlich, daß der schwärmerische, seraphische Jüngling den Tasso anbetete und nichts von Ariost wissen wollte (den er offenbar nur durch die Kritik Bodmers und Gottscheds kannte). Genau ist nicht bekannt, wann Wieland den Orlando gelesen hat. Wahrscheinlich in den Zürcher Jahren; denn 1757 las er seine Schrift „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst"[75]) vor, in der auch Ariost als Künstler beurteilt wird. Rein äußerlich sieht man, daß Wieland in jenen Jahren ein größeres Interesse an Tasso hatte als an Ariost. Dem Tasso widmete er ein besonderes Kapitel, während Ariost nur beiläufig da und dort erwähnt wurde.

In dieser Abhandlung ist Wieland in manchen Punkten noch ganz im rationalistisch-traditionellen Urteil befangen. Er findet es einen „Fehler, daß Tasso das Wunderbare zum Nachteil der Wahrscheinlichkeit nicht selten allzuweit treibt, indem er den Zauberern und Zauberinnen allzuviel zu tun gibt"[76]). Er habe sich „von einer allzu erhitzten Imagination oder von seinem Vorgänger Ariost, der aber hierin unendlichmal ausschweifender ist"[77]), verführen lassen. Betrachten wir aber Sätze wie die folgenden: „Die Kraft der Poesie äußert sich . . . hauptsächlich über die Einbildungskraft und alle andern sinnlichen Seelen-Kräfte und ist folglich geschickter, uns zu überraschen, zu rühren und zu bezaubern, als zu unterrichten und zu überzeugen. Dieses letztere überläßt sie dem philosophischen Vortrag."[78]) — Hieraus geht hervor, daß der junge Wieland

---

[75]) Wielands Werke. Ausg. F. Homeyer und H. Bieber. Berlin 1916. Bd. 4, p. 335.
[76]) p. 376.
[77]) p. 376. — Vgl. dazu Gottscheds Urteil auf p. 11/12 dieser Arbeit.
[78]) p. 335.

der Poesie die Forderung der moralischen Tendenz, der Tendenz überhaupt abspricht. Dadurch ist er natürlich dem Verständnis der Ariostischen Kunst viel näher als die rein rationalistischen Literaturkritiker. In der Tat kommt in der seltsamen „Balance der großen Poeten", die Wieland am Ende dieser Abhandlung aufstellt, Ariost im Vergleich zu Tasso recht gut weg. Wieland teilt hier wie ein Schulmeister Noten aus, wobei 20 die beste Nummer ist. 10 bedeutet mittelmäßig, 5 schlecht. Da erhält Tasso für die „Invention" 12, Ariost aber 20. (Auch der späte Wieland hat bis an sein Lebensende die Phantasiefülle Ariosts bewundert.) In der „Composition" bekommt Tasso 12, Ariost 5. (Die „Regellosigkeit des Aufbaues" gab dem jungen Wieland zu schaffen. Später, in einer Besprechung „Über Goethes Götz von Berlichingen"[79]), entschuldigte er den zwanglosen Aufbau im Orlando. Goethe habe so wenig nach einem von Diderot verfaßten Plan geschaffen, als Ariost zu seinem Orlando einen Plan nach dem Muster Homers und den Regeln des Aristoteles hatte.) — Für die „Expression" gibt er Tasso die Note 16, Ariost 18. In der „Grandeur" hat Tasso mit 16 den Vorzug über Ariost (10), während in der „Grace" und der „Versification" Ariost wieder weit über Tasso hinausschwingt. Wir können ja die Schulmeisterei noch etwas weiter treiben und konstatieren, daß Ariost einen höheren Notendurchschnitt erreicht als Tasso.

Aus dieser Tabelle wird ersichtlich, daß schon der junge Wieland ein weitgehendes Verständnis für die vollendete Verskunst und die Ausdrucksweise Ariosts hatte. Obschon er die Technik (Planlosigkeit) und die „extravaganten, unnatürlichen Erfindungen" im Orlando rügt, schreibt er an einer anderen Stelle[80]): „Es ist . . . das Vorurteil entstanden, daß ein jedes Heldengedicht entweder nach dem Plane der Iliade oder der Odyssee oder der Aeneis componiert seyn müsse. Allein der Genie läßt sich keine solche Fessel anlegen, und ein jeder Poet hat eben soviel Recht als Homer oder Virgil, einen Plan zu machen, wie es ihm selbst gefällt . . ." — Und später[81]): „Vielleicht hat unter allen neuern Poeten keiner ein so natürliches

[79]) Teutscher Merkur 1774 (Bd. 6, p. 328).
[80]) Ausg. Homeyer und Bieber, Bd. 4, p. 347.
[81]) Ausg. Homeyer und Bieber, Bd. 4, p. 360.

Geschick gehabt, ein zweyter Homer zu werden, als Ariost; wenigstens ist ihm in der Simplizität und in den Schönheiten der Schreibart keiner näher gekommen.“ — Wieland ist hier in seiner Stellung zu Ariost noch schwankend. Er verwirft und bewundert. Er wendet sich ab und fühlt sich angezogen.

Erst in den sechziger Jahren, also nach dem großen Umschwung in seinem Leben, können wir feststellen, daß Wieland mehr und mehr Fühlung mit dem Orlando Furioso nahm, daß Ariost in die Reihe seiner großen ausländischen Vorbilder rückte und von nun an seine Kunst in hohem Maße bestimmte. Zu dieser Bekehrung zu Ariost haben sicher Meinhards „Versuche“ beigetragen, aber sie sind ebenso sicher nicht ausschlaggebend gewesen. Ausschlaggebend war Wielands Geistesverwandtschaft mit dem großen Italiener, sein natürlicher Geschmack am Phantastischen, Märchenhaften, an der launigen Munterkeit, seine Neigung zur Ironie, zum Frivolen und sein romanisches Formgefühl.

Es ist darum auch bedeutend reizvoller und wichtiger, Ariosts Einfluß auf Wielands Kunst zu untersuchen[82]), als auf seine Kritiken einzugehen, die (was Ariost betrifft) relativ spärlich sind und gar nicht den Anspruch auf eine objektive Würdigung des Ariostischen Werkes machen. Aber dies liegt nicht in der Absicht der vorliegenden Arbeit.

Von einem gewissen Zeitpunkt an war es Wielands fester Wille, „ein ehrlicher Nebenbuhler von Bocatz, Lafontaine, Ariost und Prior“[83]) zu werden. Und das Gedicht „Idris und Zenide“ war der erste „Versuch, die ottave rime der Italiener in Deutschland in den Schwang zu bringen.“[84]) Wieland wollte damit probieren, „ob man in unserer Sprache nicht auch Ariost seyn könne, wenn man wollte“[85]), wenigstens „in Absicht der Laune, des Styls, der Lebhaftigkeit und der Versification“[86]). Manche Zeitgenossen schätzten in der Tat Wieland als einen

---

[82]) Wie es H. Tribolet in seiner Dissertation „Wielands Verhältnis zu Ariost und Tasso“ (Bern 1919) getan hat.

[83]) Ausgewählte Briefe von Wieland. Bd. 2, p. 247.

[84]) Ausgew. Briefe. Bd. 2, p. 268. (Vgl. auch Vorrede zum Gedicht „Idris und Zenide“).

[85]) Ausgew. Briefe. Bd. 2, p. 291.

[86]) Ausgew. Briefe. Bd. 2, p. 291.

ebenbürtigen Rivalen Ariosts[87]). So schrieb H. Chr. Boie in einem Brief vom 5. Dezember 1768[88]): „Idris ist nach meiner Empfindung das Meisterstück seines Verfassers und eines der trefflichsten Werke, die noch je ein deutscher Kopf gebohren hat. Ich lese es jetzt mit dem Ariost. Und der Italiener mit seiner mahlerischen glühenden Fantasie, ist, dünkt mich, nicht über den Deutschen." — Wieland liebte es auch in fast aufdringlicher Weise, in Briefen beständig auf große Dichter Bezug zu nehmen, sich selber mit ihnen zu vergleichen. Und unter diesen figuriert der Name Ariost nicht selten[89]). Der Orlando Furioso wurde sein „gewöhnliches Taschenbuch"[90]). In Aufsätzen drängten sich ihm Vergleiche aus dem Rasenden Roland auf[91]), und in Briefen schwelgte er bis ins hohe Alter in Ariostischen Bildern[92]).

Für uns sind Wielands kritische Äußerungen über Ariost nicht so wichtig (denn sie führen kaum über Meinhard hinaus), wie die Tatsache, daß wir in dem Oberondichter den ersten großen Deutschen vor uns haben, der mit Ariost nicht nur vertraut ist, sondern dem er ganz in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Da Wieland mit Ariost geistig verwandt und dazu noch mit einem ausgesprochenen romanischen Formempfinden begabt war, so ist es kaum verwunderlich, daß sich sein Ehrgeiz darauf versteifte, ein deutscher Ariost zu werden. Ob ihm dieser

---

[87]) Darüber sagt einige Jahre später A. W. Schlegel (Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 3. Teil, p. 82, Ausg. Göschen, Stuttgart 1884): „... Ich höre Wieland den Deutschen Ariost nennen, und er selbst rühmt diesen Dichter als seinen Führer. Nur die gänzliche Unbekanntschaft der Deutschen mit der Italiänischen Literatur ... konnte einem solchen Vorgeben Glauben verschaffen, denn sonst verhält es sich mit der Nachfolge des Ariost, wie mit der Nachbildung der Italiänischen ottave rime, die Wieland „so liebenswürdig entstanzt und umgestanzt hat". Ariost, wiewohl er unter den romantischen Künstlern nur einen untergeordneten Rang einnimmt, ist an Erfindung, an Meisterschaft in seinen materiellen robusten Darstellungen, selbst im Styl seines Scherzes Wieland bis ins Riesenhafte überlegen; und es fällt schwer nur einen Zug von Ähnlichkeit zu entdecken."

Vgl. auch L. Tieck: Prinz Zerbino, 5. Akt, p. 277 (Schriften, Verl. G. Reimer, Berlin 1828).

[88]) Zeitschrift Euphorion. Bd. 8, p. 662.

[89]) Tribolet hat die meisten Briefstellen erwähnt.

[90]) Idris, Vorrede.

[91]) Außer den Stellen in seinen Dichtungen (die Tribolet zusammengestellt hat) etwa in dem Aufsatz „Was ist Wahrheit?" Sämtl. Werke (Göschen-Ausg. 1857) Bd. 29, p. 146.

[92]) Die meisten dieser Briefstellen hat Tribolet angeführt.

Name zusteht oder nicht, kann uns hier nicht beschäftigen. Wesentlich ist für uns nicht nur, daß durch seine romanisch orientierten Dichtungen die ottave rime in Deutschland Schule gemacht haben, sondern daß auch Wielands Anhänger durch seine Aufmunterungen mehr und mehr die italienische Dichtkunst zu lesen, zu übersetzen und zu propagieren begannen[93]).

Damit kommen wir auf die Kritiken und Übersetzungen im „Teutschen Merkur" zu sprechen[94]).

3. Der teutsche Merkur.

Wie wir schon erwähnt haben, herrscht in dieser Zeitschrift ein starkes Interesse vor für alles, was Italien betrifft. Es mag in großem Maße der zum Teil an Ariost orientierten Dichtung Wielands, ferner seinen Auseinandersetzungen über dieses Thema in Briefen, Artikeln und Gesprächen zu verdanken sein, daß sich in den letzten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bis zu Beginn des neunzehnten ein so reges Interesse für Ariosts Werke entwickelt hat. Vor allem sind viele Übersetzungsversuche unternommen worden, dieWieland nur selten kommentarlos hat abdrucken lassen.

Wir werden im Folgenden, soweit es angebracht ist, chronologisch vorgehen.

Der erste Übersetzungsversuch stammt von Fr. A. Cl. Werthes und wurde 1774 im teutschen Merkur[95]) veröffentlicht. Dieser Probe geht ein „Vorbericht des Herausgebers" voraus, worin einige aufschlußreiche Bemerkungen stehen: „Eine Übersetzung von Ariosts Orlando Furioso, in achtzeiligen Stanzen, worinn die Vers- und Reimart der italienischen Ottave rime vollkommen beibehalten wird, ist unstreitig eine der verwegensten und mühsamsten Unternehmungen, an die sich ein teutscher Dichter wagen kann; ja, in Ansehung der Armuth unserer Sprache an Reimen, und des großen Vorzugs, den die Italienische überdies an Geschmeidigkeit vor der unsrigen hat,

---

[93]) Wieland ist also vor allem wichtig als Propagandist der Ariostischen Kunst. Man muß zwar auch hier vorsichtig sein. Mit manchem Lob auf den Orlandodichter hat er ebenso sich selber gemeint wie den Italiener.

[94]) Wir werden hier nur die Artikel und Übersetzungen, die Ariost betreffen, berücksichtigen.

[95]) Bd. 6, p. 288 ff.

trage ich keine Bedenken, eine solche Übersetzung, wenn sie auch dem Ausdrucke des Originals getreu bleiben soll, für unmöglich zu erklären."[96])

Wieland hielt es wirklich viele Jahre für ein unmögliches Unterfangen, im Deutschen Stanzen genau nach dem Modell der italienischen wiederzugeben[97]). Erst nachdem J. D. Gries Proben aus der Tassoübersetzung herausgegeben hatte, mußte auch Wieland zugeben, daß das Unmögliche nun doch erreicht worden sei: „Es ist der Fortschritte, welche die Musenkunst seit 50 Jahren in Deutschland gemacht hat, würdig, daß wir Werke unternehmen und gelingen sehen, deren glückliche Ausführung noch kurz vor der Hälfte dieses Zeitraums Niemand zu erleben hoffte."[98]) — „Ganz gewiß muß ein Dichter, der uns nicht bloß den Stoff, sondern auch die Form seines Originals geben will, das befreyte Jerusalem in ottave rime übersetzen, und um dies nur in dem Grade von Vollkommenheit zu bewerkstelligen, den man mit Recht von einem Nachbildner fordern kann, muß man beynahe Tasso selbst seyn."[99]) Im Jahre 1774, beim Erscheinen von Werthes' erstem Gesang im Teutschen Merkur, machten die regelmäßigen Stanzen noch geradezu Sensation. Auch für Heinse war es einfach unbegreiflich, daß man den Orlando auch formgetreu übersetzen konnte. Noch fünf Jahre nach dieser Übersetzungsprobe schrieb er[100]): „Welch ein abentheuerlicher Einfall: erst jede Stanze, wie sie ist, übersetzen, und dann, einzeln, in diese das schwere, achtzeilige Sylbenmaß mit drey reinklingenden deutschen weiblichen Reimen, und drey männlichen, nebst zwey weiblichen wieder, wovon noch keiner zu hören noch zu sehen ist, hineinbannen und bändigen und an's Joch würgen, ohne weiter etwas von sich hinzuzuthun ..."

Obwohl Wieland eine inhalts- und formtreue Übersetzung für undurchführbar hielt, lobte er doch Werthes, weil „er dem besonderen Individual-Charakter der Ariostischen Poesie" oder

---

[96]) p. 288.

[97]) Obwohl W. Heinse im Anhang zur Laidion diesen Versuch mit Erfolg schon unternommen hatte.

[98]) Aus dem Jahre 1798 (Göschen-Ausg. 1823, Bd. 49, p. 67).

[99]) op. cit. p. 67/68.

[100]) Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller, Zürich 1806. — Br. Nr. 89, Bd. 1.

dem, was er „die Ariostheit des Ariosts“ nennt, „ziemlich nahe gekommen ist, und dadurch einigermaßen ersetzt, was ihm an Treue abgeht und nothwendig abgehen mußte, so bald er sich vornahm, in ottave rime zu übersetzen.“[101])

Wir sehen, es gab für Wieland nur zwei Möglichkeiten: Entweder die textgetreue Übersetzung in „Nicht-Stanzen“ oder die Übertragung in Stanzen mit gleichzeitiger Preisgabe der Texttreue. Entweder mußte die „Ariostheit“ aufgegeben werden, die „Poesie des Stils“, die „poetische Farbengebung“, oder der „Übersetzer kann . . . zwar einen rasenden Roland liefern, aber nicht den vom Ariost.“[102])

Wenn Wieland, der sich des innigen Zusammenhangs zwischen Form und Gehalt im Orlando bewußt gewesen war, den künftigen Übersetzern von den regelmäßigen Stanzen abriet, so hatte dies seinen Grund nicht nur in der Erkenntnis der genannten „Armut unserer Sprache an Reimen“, sondern auch in einer rein persönlichen Tatsache. Diese Mahnung, den Orlando nicht in ottave rime zu übertragen, war nichts anderes als eine Kapitulation von Seiten Wielands. Er hatte, wie er später bekennt, selber wiederholte Male versucht (diese Proben wurden nie veröffentlicht), den Orlando in regelmäßige Stanzen zu übersetzen, ohne daß es ihm gelungen wäre, ein befriedigendes Resultat zu erreichen: „Den Orlando Furioso in eben so viel Zeilen und Stanzen mit Reimen getreu zu übersetzen, halte ich für unmöglich; ja, ich habe sogar, nach vielen selbstgemachten Versuchen, die Hoffnung aufgegeben, daß eine Übersetzung, die dem Original so nahe käme als ich wünsche, ohne Reime, in achtzeiligen jambischen Stanzen, die mit den Ariostischen immer parallel fortgehen, zu bewerkstelligen sei, ohne diese letztern auf das Bette des Prokrustes zu legen, und bald zu stutzen, bald gewaltsam auszudehnen.“[103])

Wieland stützte sich wohl in dem „Vorbericht“ von 1774 schon auf solche selbstgemachten Erfahrungen. Es steckt etwas Autoreneitelkeit in dieser Empfehlung, man möge der

---

[101]) Teutscher Merkur 1774, Bd. 6, p. 289.

[102]) Teutscher Merkur 1774, Bd. 6, p. 290. — A. W. Schlegel unterscheidet zwischen einer „auslegenden“ und einer „poetischen“ Übersetzung. Siehe p. 39 dieser Arbeit.

[103]) „Der neue teutsche Merkur“, Mai 1794, anläßlich Lütkemüllers Übersetzungsprobe.

Genugtuung entsagen, den Orlando in ottave rime übersetzt zu haben. Wenn dies Wieland nicht gelang, wem sollte es dann gelingen?

Mit der Probe von Werthes ist in der Geschichte der deutschen Ariostübertragungen ein bedeutender Schritt vorwärts getan. Das Streben, die Ariostheit[104]) Ariosts nicht aufzugeben, ihm also auch in der Form möglichst nahe zu folgen, bedingt ja schon ein viel größeres Verständnis, als es Meinhard noch hatte. Mochte Heinse auch von dem „geradebrechten Deutsch, verschraubten, burleskirten Sinn" und den „genothzüchtigten Reimen"[105]) empört sein, Werthes hatte doch begriffen, daß der Orlando in Stanzen wiedergegeben werden mußte, wenn nicht ein riesiger Teil der Schönheiten und des Ariostischen Geistes verloren gehen sollte.

Sicher, auch diese Übersetzung befriedigt nicht. Sie ist inhaltlich zu frei. Die 81 Stanzen des ersten Gesanges sind auf 67 zusammengekürzt, die Sprache ist teilweise sehr schwerfällig und umständlich. Da und dort sind dem Übersetzer jedoch frappierend schöne und knappe Formulierungen gelungen. Es stimmt aber nicht, daß (wie Heinse schreibt) Werthes übersetzt, „ohne weiter etwas von sich hinzuzuthun" (wenigstens soweit es den Inhalt betrifft). Wir wollen nur eine Stanze betrachten, um dies zu zeigen:

Werthes übersetzt Gesang 1, Stanze 38:
Dentro letto vi fan tenere erbette,
Ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
Ivi si corca, ed ivi s'addormenta.
Ma non per lungo spazio cosí stette,
Che un calpestio le par che venir senta.
Cheta si lieva, e appresso alla rivera
Vede ch'armato un cavallier giunt'era[106]).

folgendermaßen (bei ihm Stanze 30):

Angelika schlüpft in den Strauch, und findet

---

[104]) Unter Ariostheit ist einfach die Gesamtheit der Eigenschaften verstanden, die das Einmalige, Eigentümliche und Induvidielle seiner Dichtung ausmachen.
[105]) Briefe zwischen Gleim, W. Heinse und J. v. Müller. Bd. 1, Br. Nr. 89.
[106]) Ausg. Salani Firenze.

Ein Lager ihr bereit im schönsten Raum,
Als hätte selbst ihn Amor ausgerundet;
Sie senkt sich hier wie auf den weichsten Pflaum.
Beym kühlen Hauch der leichten Weste, kündet
Ein süßer Schlaf sich an; er naht ihr kaum,
So hört sie ein Getrab, und sieht durchs Gitter
Des dichten Strauchs am Ufer einen Ritter.

Der trockene, aber genaue Meinhard hat die Stelle übersetzt, wie folgt:

> Inwendig macht das weiche Gras ein Bette, welches jeden, der sich ihm nähert, zur Ruhe lockt. Mitten in diesen Strauch begibt sich die Schöne, und legt sich nieder, und schläft hier ein. Aber nicht lange genießt sie dieser Ruhe, da sie die Tritte von jemanden zu hören glaubt, der sich nähert. Still steht sie auf, und sieht neben dem Bach einen Ritter, der dahin gekommen war.

Heinses Prosa ist wohl farbiger, frischer und gleichzeitig genau, aber auch sie verträgt keinen Vergleich mit dem Original:

> Drinnen bereiten zarte Grashälmchen ein Lager zu, und laden jeden, der herbey kömmt, ein zur Ruhe. Die schöne Jungfrau setzt sich mitten hinein, legt da sich nieder, und sinkt in Schlummer. Aber sie hatte nicht lange so gelegen, als ihr däucht, daß sie ein Traben kommen höre. Leise macht sie sich auf, und sieht, daß nahe beym Bache ein geharnischter Ritter angelangt war.

Ein Überlesen dieser drei Proben zeigt uns, daß wir im ersten Fall Stanzen vor uns haben, die, abgesehen von den Reimen, sich fast wie Prosa lesen. Im zweiten und dritten Fall haben wir es mit einer Prosa zu tun, die schon keine mehr ist. Sowohl Meinhard, als auch Heinse haben einen anderen Prosastil geschrieben. Es ist im Grunde auch eine Illusion, zu glauben, man könne ein in Stanzen geschriebenes Werk inhaltsgetreu Vers für Vers in Prosa übersetzen, ohne der Sprache Gewalt anzutun.

Werthes hatte dies offenbar eingesehen und versucht, rein mechanisch diese Prosa zu reimen und der italienischen Stanze

anzupassen. Mehr sind — mit wenigen Ausnahmen — seine Stanzen nicht. Wir können in seinem Versuch nur die Absicht schätzen.

Ein Artikel, der sich auf Ariost bezieht, folgt sodann in der Februarnummer 1775 des teutschen Merkur[107]). Wieland, der in seiner „Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst" noch behauptet hatte, Ariost habe statt der Ilias und der Aeneis den Amadis und Parcival zum Muster genommen[108]), konstatiert hier, daß umgekehrt der Verfasser des achten Buches des spanischen Amadis der Plagiator sei. —Wir wollen nicht weiter auf den Artikel eingehen. Er zeigt uns wiederum, wie vertraut Wieland mit dem Orlando gewesen sein muß.

In der Aprilnummer des gleichen Jahres wird in Heinses Briefen[109]) über den „Ricciardetto" des Fortiguerra Ariost in schwärmerischer Sprache als Genie verherrlicht, das an keine Regel gebunden sei. Auch Heinse verrät überall gute Kenntnis des Orlando, aber er hat es noch weniger als Wieland vermocht, Ariosts Kunst objektiv zu würdigen. In seinem Genietaumel sieht er auch den Italiener unter einem völlig subjektiven Gesichtspunkt. Was er über Ariost sagt, ist selten Urteil. Es ist meistens Schwärmerei. So schreibt er in der Anzeige seiner Ariostübertragung im Juni 1776[110]): „. . . da dieser (Ariost) unter allen italiänischen Dichtern derjenige ist, den ich ganz liebe, wie eine Kleopatra in der Blüthe, an der uns alles reizt, die wir wonnetrunken anbeten, von nichts mehr wissen, und in ihre Schönheit verschlungen sind — in dem ich finde die ewige Jugend, das gefühlvollste Daseyn in der Natur, frey und unbefangen von den Schranken des Vorurtheils, und sonder Furcht vor dem allerley Waidgelappe, welcher dichtete voll des Überflusses von Leben, wovon der erste Dichter gedrungen war, ein neues Wesen zu schaffen, in Lieb und Muthwillen und Menschenfreundlichkeit."

Das ist nicht das Bildnis Ariosts, sondern Heinses eigenes Ideal.

---

[107]) Bd. 9, p. 164—170.
[108]) Ausg. Homeyer und Bieber, Berlin 1916. Bd. 4, p. 360.
[109]) Im Oktober und Dezember fortgesetzt.
[110]) Der teutsche Merkur, Bd. 14, p. 305/6.

Im Jahre 1777, im April[111]), erschien eine erste „Probe von Heinses Übersetzung des wüthenden Roland", auf die wir bei der Besprechung W. Heinses zurückkommen werden.

Die Novembernummer des gleichen Jahres brachte einen sehr abfälligen Artikel „über Herrn Mauvillons angefangene Übersetzung des Orlando furioso."[112]) Der Verfasser[113]) weist Mauvillon einige Schnitzer nach und macht die ganze Übersetzung in sehr ironischem Ton herunter. Schließlich wird Meinhards Prosaübersetzung immer noch als bestes Vorbild angepriesen[114]).

Mauvillons Übersetzung erfüllt nicht, was die prahlerische Vorrede verspricht. Er weist zwar auf die Schönheiten mancher Episoden hin und bringt ebensoviel Bewunderung für Ariost auf wie sein Rivale Heinse, aber seine Prosa ist nicht besser als die Meinhardische (trotz den Fehlern, die er letzterem nachweist). Er gibt zwar zu, daß Ariost in Verse übersetzt werden sollte, doch das geht, wie er selbst gesteht[115]), über seine Kräfte. Aber auch die Prosa als solche läßt zu wünschen übrig[116]). Wenige Beispiele genügen, um zu zeigen, wie plump und ungeschickt diese Prosa ist:

Im Gesang 10, Stanze 27 übersetzt er:
E con la faccia in giù stesa sul letto, . . .
so:
Und mit dem Gesicht auf dem Bett gestreckt . . .
Gesang 11, Stanze 65:

---

[111]) op. cit. Bd. 18, p. 39 ff.

[112]) Lemgo 1777 erschienen.

[113]) Tribolet hat den Artikel Jagemann zugeschrieben, während Schüddekopf ihn in Heinses Schriften aufgenommen hat, was folgerichtiger sein dürfte. Der Artikel ist doch wohl eine Antwort auf Mauvillons Vorrede, worin Heinses Proben seiner Tassoübersetzung so übel zerrupft werden. (Mauvillon machte Heinse darin den Vorschlag, noch ein paar Jahre italienisch zu studieren, bevor er sich an eine weitere Übersetzung wage.)

[114]) Weitere Fehler dieser Übertragung werden in der Einleitung der Heinseschen Übersetzung von 1782 (p. 87 ff.) aufgedeckt.

[115]) p. 16—18 der Vorrede.

[116]) W. Heinse, dessen Rivalenurteil allerdings nicht kompetent ist, schreibt darüber (Briefe zwischen Gleim, W. Heinse und J. von Müller, Br. Nr. 55): „Von fünf tausend Stanzen hat er nicht eine übersetzt, daß man sagen könnte, sie wäre gut." — In einem Brief an Gleim vom Jahre 1777 (sämtl. Werke, Ausg. K. Schüddekopf, Leipzig 1904, Bd. 9, p. 376/7) schreibt er vom „Schuft Mauvillon" und nennt seine Übersetzung eine „Wassersuppe". Der Übersetzer sei nicht einmal imstande zu deklinieren und eine Periode ohne Fehler zu schreiben.

Ihr schönes Angesicht war, wie im Frühling bisweilen der Himmel zu seyn pflegt, wenn der Regen fällt, und zugleich die Sonne sich von dem neblichten Schleyer umher los macht; und wie alsdenn die Nachtigal schöne Kolloraturen in den Zweigen des grünen Stammes macht . . .
Gesang 12, Stanze 33:

Atlant kann und weiß es nicht zu hindern, daß diese Krieger nicht wieder zu Pferde stiegen, um hinter die purpurnen Wangen, die goldnen Haare und die schönen schwarzen Augen des Fräuleins herzujagen; die fliehend ihre Stute antreibt.

Gesang 18, Stanze 141:

Bey einem Nordwestwinde zog das Fahrzeug die Segel zur linken Hand auf, und begab sich ins hohe Meer. Ein Südwestwind . . . erhebt ihm das Meer mit schrecklichem Sturme entgegen.

Gesang 20, Stanze 115:

Marfisa faßt gegen ihn eine große Lanze, und hält sie dem Pinabel nach dem Visier, und wirft ihn so betäubt zu Boden, daß er in einer Stunde den Kopf nicht aufheben kann . . .

Vom Jahre 1777 bis 1794 wurden im Merkur keine Artikel mehr veröffentlicht, die etwas Wesentliches oder Neues über Ariost ausgesagt hätten. Erst in der Mainummer 1794 des Neuen Teutschen Merkur erschien wieder eine Übersetzungsprobe von Lütkemüller. Unterdessen hatte sich aber auch W. Heinse eingehend mit Ariost beschäftigt.

4. Wilh. Heinse.

Wir haben schon festgestellt, daß Heinse Ariost gegenüber keiner objektiven Haltung fähig war. Sein spontanes Verhältnis zu dem italienischen Dichter war bedingt (ähnlich wie bei Wieland) durch seine natürliche geistige Veranlagung: durch die großzügige, freie Lebensauffassung, die Freude am Sinnlichen, am Phantasiespiel, am neckischen Scherz, vor allem aber durch eine glühende Liebe zu all dem, was Italien je an Kunst hervorgebracht hatte. Heinse muß sich mit außerordentlicher

Leichtigkeit in die romanische Literatur eingelebt haben. Auch auf ihn hatte Wieland anregend gewirkt. Aber der Schüler scheint seinen Meister an vielseitigen Kenntnissen der italienischen Kunst in kurzer Zeit übertroffen zu haben. Die Lektüre des Orlando machte ihm „unsäglich Freude"[117]). Er nannte den Dichter, schwärmerisch wie immer, „meinen göttlichen Ariost"[118]). In Briefen und Gesprächen schwelgte er zeitlebens in Ariostischen Bildern und Vergleichen. Als er einmal auf den Tod krank war, ließ er sich Ariost, La Fontaine, Voltaire und Horaz vors Bett tragen, „um die letzten Stunden meines Lebens mir so angenehm zu machen, als ich könnte"[119]). Heinse hatte wie Wieland die Gewohnheit, sich mit seinen Vorbildern zu identifizieren. Auch er wetteiferte „mit dem Ariosto an Phantasie, dem Tasso an Schönheit des Ganzen, und mit Plato an Philosophie"[120]). (Gleim nannte Heinse geradewegs „unsern Ariost"[121]). Aber obgleich für Heinse Ariost der „eigentliche Mann war unter den Italienern, den er innig liebte und in sich fühlte wie sein eigen Leben"[122]), so war das Bild, das er sich von dem Dichter machte, sicher verzerrt. Heinse ging in der Gewohnheit, sein eigenes Teperament in andere hineinzuinterpretieren, etwas weit. Die Äußerungen, die er da und dort über das „Originalgenie"[123]) machte, wirken auf einen Leser, der Ariost noch nicht kennt, entschieden desorientierend. Man weiß nicht recht, ist Ariost ein italienischer Stürmer und Dränger, ein Apostel der Sinnlichkeit oder ein schwärmerischer Phantast. Trotzdem hat Heinse mit seinem enthusiastischen, überschwänglichen Ariostkult als Propagandist noch mehr geleistet als Wieland. Durch die vielen begeisterten Hinweise auf den italienischen Meister (in Zeitungsartikeln, Briefen, Gesprächen und selbst in seinen übrigen Werken[124]) wurden die Leser beständig auf den Namen Ariost gestoßen.

---

[117]) W. Heinse, sämtl. Werke, Ausg. K. Schüddekopf, Leipzig 1904, Bd. 9 p. 278. Ferner: Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Nr. 55 usw.
[118]) Sämtl. Werke, Bd. 9, p. 278 und andere Stellen.
[119]) Sämtl. Werke, Bd. 9, p. 131.
[120]) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Nr. 44.
[121]) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Nr. 48.
[122]) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Nr. 69. Vgl. auch p. 30 dieser Arbeit.
[123]) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Nr. 44.
[124]) Etwa in der Einleitung der „Laidion".

Ein objektiveres Bild des Dichters suchte Heinse in seiner „Nachricht von dem Leben Ariosts und seinen Gedichten", der Einleitung zu seiner großen Prosaübersetzung[125]), zu geben. Allerdings sucht man in dieser Vorrede vergeblich neue Richtlinien in der Beurteilung der Ariostischen Kunst. Nach der kurzen Biographie, der knappen Charakterisierung der Gedichte und Komödien folgt eine breite Darstellung der geschichtlichen Ereignisse in Ariosts Lebensperiode, dann eine Skizze über die Rolanddichtung Turpins, Pulcis und Boiardos, von denen Ariost rein stofflich abhängig ist. Heinse formuliert dies sehr einsichtsvoll: „Endlich kam Ariost und führte die Braut heim, die Pulci und Boiardo gleichsam nur für ihn angeworben hatten"[126]). Auch in dieser „Nachricht" schlägt Heinse stellenweise den Ton des Begeisterten, Schönheitstrunkenen an, der um neue Anhänger wirbt und gegen die moralisierenden Pedanten ankämpft[127]). Bevor wir abschließend noch ein paar Worte über seine Übersetzung sagen, möchten wir einen Satz erwähnen, den Heinse offenbar bedenkenlos hingeschrieben hat. Es heißt da[128]): „Ariost hat wahrscheinlich den Stoff seines Gedichtes wegen der Menge des Wunderbaren gewählt, das in ihm lag, und allgemein geglaubt wurde." Sicher hat Ariost nicht an das „Wunderbare" geglaubt, das in seinem Gedicht so üppig wuchert. Ebensowenig haben die Hörer am Hofe von Ferrara und die Leser im übrigen Italien daran geglaubt. Hierin liegt eben eines der Grundprobleme der Ariostforschung. Und erst De Sanctis und Croce haben dafür eine befriedigende Lösung gegeben.

Beim Orlando Furioso stehen wir vor der seltsamen Tatsache, daß ein Dichter viele Jahre mit größter Hingabe an einem Werk arbeitete, dessen Inhalt er selbst nicht ernst nahm. Und doch war der Orlando nicht etwa eine Spielerei für Ariost. Es hat sich kaum ein italienischer Dichter so lange und mit so viel Eifer um das Gelingen und die Vollendung einer Dichtung gequält wie der „Homer aus Ferrara" um seinen Roland.

---

[125]) Roland, der Wüthende, ein Heldengedicht von Ludwig Ariost, dem Göttlichen. Hannover 1782.
[126]) p. 79.
[127]) Vor allem p. 69—72.
[128]) p. 79.

Zum Verständnis dieser Tatsache müssen wir zuerst kulturhistorisch feststellen, daß zur Zeit Ariosts die mittelalterliche Welt, die Welt Dantes bereits stark im Zerfall war. Schon die Kunst Boccaccios hatte zum Teil auf Kosten dieser nur noch als konventionell empfundenen Formen des Mittelalters gelebt. Andere waren den Spuren Boccaccios und dem neuen Zeitgeist gefolgt. Die skeptische Einstellung allem Geschehen gegenüber drang mehr und mehr durch. Durch Geister wie Machiavelli, Berni, Guicciardini, Bembo, Aretino, Folengo, — um die prägnantesten und wichtigsten zu nennen, — vollzog sich vollends diese Umwertung aller Werte. Wenn ein Glaube in diesen Menschen noch lebte, dann war es der Glaube an die Schönheit[129]), dann war es der Kult der vollendeten Kunst. Und dieser Göttin hat Ariost den schönsten Tempel gebaut. Ansätze zu einer ganz neuen Auffassung des Menschen, der Natur begannen zu keimen. Geistige Revolutionen vollzogen sich (man denke an die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Reformation, die Entdeckungen des Copernicus, die Reisen des Columbus, die Schriften eines Pomponazzi u. s. f.), jedoch ohne daß daraus schon die Konsequenzen hätten gezogen werden können, die die nachfolgenden Generationen dann daraus gezogen haben. Denn da war trotz allem noch ein großes Stück Mittelalter, das in den Raum der Renaissance hineinragte. Die aus dem Mittelalter übernommenen, zum Teil umgeformten und umgedeuteten Vorstellungen früherer Epochen lebten vor allem in der Phantasie des Volkes fort. Man hatte keine genaue Kunde vom Mittelalter, vom Rittertum. Man hielt sich an Legenden, an zweifelhafte Übersetzungen, an Romane aus zweiter und dritter Hand. In allen diesen Werken spielten die Zaubereien und Wunder eine große Rolle. Wenige glaubten an diese Wundergeschichten. Nur die Einbildungskraft wurde dadurch intensiv beschäftigt; eine gewisse Gier, neue, unerhörte Geschehnisse zu vernehmen, war damit befriedigt. Das übernatürliche Element wurde nur als technische Maschinerie aufgefaßt.

---

[129]) Castiglione spricht im „Cortegiano" (Ausg. Hoepli, Mailand 1928) von der „sacra bellezza" (p. 421, § 59). Die Worte sind Bembo in den Mund gelegt. Die Schönheit des menschlichen Körpers wird geradezu mit gutem Charakter und schöner Seele identifiziert (p. 421, § 59).

Wenn also Ariost das Rittertum des Mittelalters als Thema für sein Gedicht wählte, wo wußte er, daß er damit einen seinen Zeitgenossen geläufigen Stoff behandelte. Und da er die Personen des Gedichtes größtenteils von Boiardo übernahm, so hatte er es nicht einmal nötig, sie beim Hörer oder Leser einzuführen. Ferner war kein Stoff geeigneter zum „fantasticare" (das Ariost so sehr liebte), als gerade dieser. Wenn Ariost jedoch selbst diese Wundertaten und Zaubereien nicht ernst nahm, was konnte dann der Zweck seines unermüdlichen Schaffens gewesen sein? Nach De Sanctis[130]) war der Zweck die rein objektive Darstellung dieser vielgestaltigen, bunten Welt der „cavalleria". So wie ein Maler mit der gleichen Objektivität eine Heilige oder eine Nymphe male (die Hauptsache ist die Vollkommenheit des Gemäldes), so bleibe Ariosts Darstellung immer gleich klar, anschaulich, objektiv und vollendet im Heroischen, Tragischen, Komischen und Idyllischen. Danach wäre also die reine Form, die Kunst um ihrer selbst willen der Zweck des Orlando Furioso. Und Ariost wäre nicht im eigentlichen Sinn Dichter, sondern„ Artista", Erfüller des Ideals der Renaissance; die vollendete Form wäre durch ihn geschaffen worden. Dem gegenüber macht Croce[131]) geltend, daß die Kunst um ihrer selbst willen nicht Ariosts einziges und letztes Ideal gewesen sein könne. Vielmehr sei er von etwas Tieferem, Persönlicherem geleitet gewesen, und dies sei die Liebe zur Harmonie gewesen, die Liebe zum Ausgleich bis in das Letzte, zum Einklang des scheinbar Unvereinbaren. Darum dürfe man nicht so kurzerhand den „Poeta" vom „Artista" trennen. Dieser Dualismus existiere gar nicht in Ariost. Die Begriffe gingen ineinander über. Croce hat damit De Sanctis' Ansicht vertieft und erweitert.

Der Wille zur Harmonie ist bei Ariost nicht nur ästhetische Forderung. Er ist tiefe menschliche Notwendigkeit. Daher auch die Tendenz in seinem Orlando, jede Untat zu sühnen, es in keiner tragischen Situation bis aufs Äußerste kommen zu lassen, sondern rechtzeitig durch eine liebenswürdige Wendung zum heiteren Gleichmut zurückzukehren. Und noch in einem

---

[130]) Storia della letteratura italiana, vol. 2, p. 1—40.
[131]) Ariosto, Shakespeare e Corneille. Bari 1929. Vor allem Kap. 3 der Ariostdarstellung.

weiteren Sinne ist er der Dichter der Harmonie (und damit kommen wir wieder auf den Anfangspunkt dieser Auseinandersetzung zurück): Ariost gelingt das Unglaubliche, die neuaufkeimenden Kräfte des modernen Denkens mit der Welt des Mittelalters zu vereinen. Seine kindliche Phantasie baut eine Welt, die sein reifer Geist verneint. Und dennoch gelingt ihm diese große Einheit (bei Cervantes' Don Quichotte stehen die beiden Welten in schroffem Gegensatz), die zugleich Synthese jener Zeit des Übergangs, Synthese der Renaissance und ihrer verschiedensten, widersprechendsten Tendenzen und Kräfte ist.

Heinse hatte es sich entschieden einfach gemacht, wenn er schrieb, es sei damals allgemein an dieses „Wunderbare" geglaubt worden[132]).

Auch seine Übersetzung (die er wegen der deutschen Reimarmut in Prosa verfaßte, obschon er sich in dem Anhang zur „Laidion" als Meister der Stanze erwiesen hatte) geht nur darin über Meinhard hinaus, daß sie lebhafter wirkt. Die Übertragung gebundener in ungebundene Form ist und bleibt ein „Totschlag"[133]). Er übersetzte den Orlando „aus Verlangen, das Schöne und Vortreffliche fortzupflanzen, und gutartigen Buben und Mädchen manche frohe Stunde zu machen"[134]), aber (obgleich er in Briefen über die riesige Arbeit seufzte, die er sich aufgebürdet hatte[135]) er machte sich die Sache doch allzu leicht. So schrieb er z. B. am 11. Juni 1776 an Gleim[136]): „Ich übersetze in einem Tage ohne Mühe funfzig Stanzen, einen halben Gesang; ich habe den Ariost so oft gelesen, daß er mir Spiel und Abschreiben ist." Ähnlich hatte er vier Jahre vorher geprahlt: „Das befreyte Jerusalem in drey Monaten zu übersetzen, wird eine leichte Arbeit für mich seyn."[137]) Dementsprechend ist dann die Übersetzung auch herausgekommen.

---

[132]) Herder äußert sich hierüber („Briefe zur Beförderung der Humanität", Nr. 97, Sämtl. Werke, Weidmann Berlin 1883, Bd. 18) folgendermaßen: „Ariost konnte die Mährchen, die man ehemals geglaubt hatte, seinen Italiänern zierlich in Stanzen kleiden; ihm und ihnen waren sie zeitkürzende Mährchen, die niemand glauben sollte."

[133]) E. Schmidt, Charakteristiken. 1. Reihe, p. 53.

[134]) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Müller, Br. Nr. 69.

[135]) Op. cit. Br. Nr. 89 und 98.

[136]) Op. cit. Br. Nr. 73.

[137]) Op. cit. Br. Nr. 63.

Das bündigste Urteil über Heinses Ariostübersetzung[138]) gab Schiller in seinen Xenien:

Der Heinsiche Ariost[139]).

Wohl, Ariosto, bist du ein wahrhaft unsterblicher Dichter,
Denn da du hier nicht starbst, stirbst du, du Göttlicher, nie.
Zweifellos steht seine Übersetzung über der von Mauvillon,

doch das will wenig heißen.

5. Weitere Übertragungen.

Und nun zurück zum teutschen Merkur. Nach dem Jahre 1780 trat in der Beschäftigung mit Ariost ein längerer Unterbruch ein. Erst im Mai 1794[140]) erschienen wieder „Proben einer neuen Übersetzung des Orlando Furioso in reimfreyen, jambischen Stanzen" von L. Ch. Lütkemüller. Weitere Proben desselben Autors erschienen in der Juninummer und in der Märznummer des folgenden Jahres. — Die erste Probe ist von einer Einführung Wielands begleitet, in der er mitteilt, daß er „selbst den Verfasser der gegenwärtigen Proben zu dieser Unternehmung aufgemuntert" habe[141]), weil keine der bisherigen Übertragungen befriedigend gewesen sei. Wieland ist nunmehr überzeugt, daß Ariost niemals in Prosa übersetzt werden darf, zugleich aber hält er es immer noch für unmöglich, „den Orlando Furioso in eben so viel Zeilen und Stanzen mit Reimen getreu zu übersetzen."[142]) „Der Verfasser dieses neuen Versuchs hat also zwar die Zahl der Stanzen beybehalten, aber (auf Wielands Rat) sich die Freyheit genommen, einer jeden gerade so viel Zeilen zu geben, als herauskamen . . ."[143]) A. W. Schlegel hat dieses Vorgehen in einem Artikel von 1799[144]) (nach dem Erscheinen von Lütkemüllers unvollendeter Übertragung)[145]) streng getadelt. In dieser Rezension haben wir es endlich mit einer scharfsinnigen und objektiven Kritik zu tun.

---

[138]) Vgl. p. 29 dieser Arbeit.
[139]) Schillers und Goethes Xenien-Manuskript, Berlin 1856, p. 120.
[140]) Der neue teutsche Merkur, 1794, Bd. 2.
[141]) p. 44.
[142]) p. 44. Vgl. auch p. 26 dieser Arbeit.
[143]) p. 44.
[144]) Sämtl. Werke. Ausg. E. Böcking. Berlin 1847, Bd. 11, p. 382 ff.
[145]) Zürich 1797/98.

A. W. Schlegel wirft zunächst die Frage auf, ob Lütkemüller „seine Übersetzung bloß als eine auslegende oder als eine poetische betrachtet wissen will. Ist jenes, so hat er mehr geleistet als man fordern darf: denn für den Zweck des Lesers, der noch nicht geübt genug ist, den fremden Dichter ohne Hilfe zu verstehen, reicht eine richtige prosaische Verdeutschung hin." Für die Ausstattung des Gedichtes mit seinen eigentümlichen Reizen sei „durch die reimlosen Jamben gar nichts geschehen; es ist vielmehr, als ob man am Ende jeder Zeile ausdrücklich daran erinnert würde, daß hier etwas fehlt.[146]) — „Eine Übersetzung des Ariost, die für poetisch gelten soll, muß nothwendig gereimt sein"[147]), und zwar müsse sie in eigentlichen ottave rime verfaßt sein. Eine halbe Lösung der Aufgabe könne nicht befriedigen. „Bis sich also der Dichter findet, der Liebe genug zu der Sache hat, um ohne Aussicht auf angemessene Belohnung das ergötzlichste aller Rittergedichte auf eine seiner würdige Art in der deutschen Poesie einheimsich zu machen[148]), müssen wir uns lieber mit bloß auslegenden Übersetzungen behelfen."[149]) Dann macht er Lütkemüller auf einige Irrtümer und Ungeschicklichkeiten aufmerksam und rügt schließlich stark, daß der Verfasser trotz der so freien Versart so stark vom Text abgewichen sei. Als Beispiel wählt er Gesang 2, Stanze 18:

Veduto avreste i cavallier turbarsi
A quell'annunzio; e mesti e sbigottiti,
Senza occhi e senza mente nominarsi,
Che gli avesse il rival cosi scherniti;
Ma il buon Rinaldo al suo cavallo trarsi
Con sospir che parean del fuoco usciti,
E giurar per isdegno e per furore,
Se giungea Orlando, di cavargli il core[150]).

Lütkemüller übersetzt diese Stanze:

Die Ritter standen bei der Nachricht ganz
Verdutzt; sie sahn sich starr ein Weilchen an,

---

[146]) p. 383.
[147]) p. 383.
[148]) Was dann Gries getan hat.
[149]) p. 384.
[150]) Ausg. Salani, Firenze.

Und schalten dann sich blind und dämisch, so
Des Nebenbuhlers Hohn sich Preis zu geben.
Drauf gieng, mit Seufzern, heiß als stiegen sie
Vom Feuer auf, Rinald zu seinem Pferde,
Und schwur voll Wuth, wenn ihm sein Vetter nur
Begegnete, das Herz ihm auszureißen.

Um zu zeigen, daß man sich in reimlosen Jamben beträchtlich näher an den italienischen Wortlaut halten könne, übersetzte er selber die Stanze:

Bei dieser Zeitung hättet ihr die Ritter
Erschreckken sehn, und traurig und bestürzt
Verblendet und betört, sich selber nennen,
Daß sie der Nebenbuhler so verspottet.
Der wackre Reinhold gieng zu seinem Pferde
Mit Seufzern, die wie aus dem Feuer kamen,
Und schwur in der Entrüstung und der Wuth,
Träf' er den Roland, ihm das Herz zu rauben.

Es sind allerdings nicht alle Stanzen so frei übertragen wie die von Schlegel erwähnte. Aber auch wo die Übersetzung texttreu ist, bleibt sie immer noch ungeschickte rhythmische Prosa. Der Name Stanze gilt eigentlich nur für den Augeneindruck. Bei der holprigen Gangart dieser Verse wirken auch die viel verwendeten Enjambements stümperhaft. Auch hier ist die „Ariostheit" aufgegeben. Die Übertragung ist in der Hauptsache nur „auslegend".

Lütkemüllers Übersetzung ist 1797/98 in Zürich in Buchform erschienen. Sie umfaßt 15 Gesänge und ist zum besseren Verständnis von einem einleitenden Auszug des Orlando Innamorato von Boiardo begleitet. Diese gedrängte Inhaltsangabe informiert ziemlich geschickt über die verzweigten Handlungen und führt den des Stoffes unkundigen Leser so in die Kenntnis der Personen und in die Atmosphäre des Rittertums ein. Das dürfte Lütkemüllers größtes Verdienst sein. Jedem Gesang der Übertragung hat er erläuternde Anmerkungen beigefügt über historische, philologische, geographische, naturwissenschaftliche, kulturgeschichtliche Fragen, über Quellenkunde und die Genealogie des Hauses Este (diese ist besonders

eingehend behandelt). Aber über den Orlando als Kunstwerk — was er doch in erster Linie ist — äußert sich Lütkemüller nicht. Es fehlt hier noch eine gewisse Offenheit für die Probleme der literarischen Kritik.

Seit Wielands und Heinses Ariostkult war man in den an dieser Frage interessierten Kreisen stillschweigend darüber einig, daß Ariost ein großer Dichter sei. Niemand mühte sich mit dem Problem ab, worin das Wesentliche und die Schönheit dieses Werkes bestehe. Noch Croce[151]) stellt fest, daß Kritiker der verschiedensten Zeit und Geistesrichtung sich zwar über die Schönheit des Orlando einig gewesen seien, sobald es sich aber darum gehandelt habe, den Charakter dieser Schönheit zu definieren oder das eigentlich Dichterische daran herauszuarbeiten, seien die Meinungen sogleich auseinandergegangen. — In Deutschland hat das Verständnis für eine ästhetische Kritik[152]) (im Sinne eines De Sanctis) des Orlando Furioso mit den Romantikern eingesetzt, doch werden auch diese Kritiken, wie wir sehen werden, Ariost nur selten gerecht.

Im Jahre 1794, in der Dezembernummer des Neuen teutschen Merkur, erschien nochmals eine Übersetzungsprobe, bei der wir uns aber nicht aufhalten wollen. Der Verfasser, T. W. Broxtermann, verfiel auf die unglückliche Idee, Ariosts Stanzen[153]) in Hexameter zu übertragen. Ein so steifes, leierndes Pathos verträgt Ariost dann schon am allerwenigsten. Die Übersetzung ist weder „auslegend" noch „poetisch". Es befremdet, daß sie überhaupt in die Zeitschrift aufgenommen worden ist.

Was Wieland stets für unmöglich gehalten hatte, den Tasso inhalts- und formgetreu zu übersetzen, verwirklichte sich mit der „Probe einer neuen Übersetzung des Tasso", die im Jahre 1798 im neuen teutschen Merkur erschien. Gries hatte damit für die Tassoübersetzung geleistet, was niemand mehr erwartet hatte. Und staunend stellte Wieland fest, welche Fortschritte die „Musenkunst" in den letzten Jahren gemacht habe[154]).

---

[151]) Ariost, Shakespeare e Corneille, Kap. 1.

[152]) Beim ästhetischen Kritiker steht die Dichtung und die Absicht des Dichters im Mittelpunkt des Interesses. Was dem positivistischen Kritiker Ziel ist, wird beim ästhetischen Hilfsmittel.

[153]) Ges. 1, Stanze 1—59.

[154]) Vgl. p. 26 dieser Arbeit.

Darauf kam erst wieder im Jahre 1803 eine Übersetzungsprobe aus dem Orlando heraus. Sie wurde in der Julinummer des neuen teutschen Merkur veröffentlicht unter dem Titel „Rinaldo's Abentheuer in Schottland. Nach Ariosts Orlando Furioso IV, 52 ff." Der unbekannte Übersetzer, von dem K. A. Böttiger (seit 1797 Herausgeber des Blattes) schreibt, er habe „schon ein glückliches Wagestück in dieser Kunst bestanden"[155]), fügte der Probe folgende Worte bei: „Ich werde nie das Herz haben, einen ernstlichen Versuch mit Ariosts Orlando zu machen, weil ich ihn geradezu für unausführbar halte. Denn ich zweifle, ob der Orlando Furioso jemals nur leidlich treu, vollständig werde ins Teutsche übersetzt werden. Es soll mich freuen, wenn jemand mich Lügen straft."[156]) Wielands Ansicht, daß eine text- und formgetreue Übersetzung undurchführbar sei, wurde auch hier wieder einmal geteilt.

Beim oberflächlichen Lesen dieses Versuches scheinen die wenigen „Stanzen" nicht ungeschickt zu sein. Ein Vergleich nit dem italienischen Text zeigt aber, daß der unbekannte Autor des Reimes wegen doch allzu viel verändern mußte:

Gesang IV, Stanze 54 lautet im Urtext:
Senza scudiero e senza compagnia
Va il cavallier per quella selva immensa,
Facendo or una ed or un'altra via,
Dove più aver strane avventure pensa.
Capitò il primo giorno a una Badia
Che buona parte del suo aver dispensa
In onorar nel suo cenobio adorno
Le donne e i cavallier che vanno attorno[157]).

Der Ungenannte aber übersetzt:

Und voll der heißen Sehnsucht, seinen Speer
Berühmt zu machen durch ein Abenteuer,
Irrt' er gleich einem Schiff, das Mast und Steuer
Verloren, lang im Walde hin und her,
Und um ein Obdach ward er schier verlegen,
Nachdem der letzte Strahl der Sonne schwand,

[155]) Bd. 2, p. 174.
[156]) Bd. 2, p. 174.
[157]) Ausg. Salani, Firenze.

Als er an einem Kloster sich befand,
Gewohnt der Reisenden zu pflegen.

Wie schlicht und anschaulich nimmt sich daneben Ariosts Stanze aus! Zum Glück hatte der Autor nicht „das Herz, einen ernstlichen Versuch mit Ariosts Orlando zu machen." Die Liste mißlungener Übersetzungen wäre damit unnötig bereichert worden.

Auch die in der Septembernummer des gleichen Jahres erschienene Probe des 4. Gesanges (Stanze 1—50) ist nicht besser. Sie stammt von S. G. Bürde, dem „allgemein geschätzten Dichter Schlesiens"[158]), der auch Miltons verlorenes Paradies übersetzt hat. Er ist, was die Texttreue anbelangt, wie der eben erwähnte Unbekannte, manchmal zu weitschweifig, manchmal zu bündig, um mit der italienischen Stanze Schritt zu halten. Wieviel Künstelei und gewaltsame, brutale Eingriffe sind aber nötig, um die holperigen Verse zu reimen!

Er läßt, nachdem er ihn verhüllt,
Am Sattel-Bogen hängen, den Schild.
Das Fräulein lauscht; so lauscht, daß er das Lamm erwische,
Der Wolf, und streckt sich im Gebüsche. —
So bald er bey ihr steht, springt ohne Zeitverlust,
Sie auf, und faßt ihn bey der Brust.
Denn auch sein Zauberbuch, kraft dessen er in allen
Gefechten siegte, ließ der Tropf sich entfallen.
(Stanze 25.)

Mit dieser wenig aufmunternden Probe sind die Veröffentlichungen der Orlandoübersetzungen im Merkur abgeschlossen. Auch in kritischen Artikeln war in diesen Jahren nichts publiziert worden, was neue Gesichtspunkte in der Beurteilung Ariosts eröffnet hätte.

Der Vollständigkeit halber muß hier noch J. G. Jacobis Vierteljahresschrift „Iris" (1774—77) erwähnt werden, an der auch Heinse und Gleim Mitarbeiter waren. Jener hatte auch hier für die Verbreitung der Kenntnis der italienischen Literatur viel getan[159]). Auch J. G. Jacobi war ein guter Kenner der italienischen Dichtkunst.

---

[158]) Der neue teutsche Merkur, Bd. 2, p. 330, Anmerkung.
[159]) Vgl. „L'Italia che scrive", Jahrg. 1933, Nr. 9, Artikel von L. Vincenti.

Zu dem Kreise der Mitarbeiter am Merkur gehört noch C. L. Fernow, der im Jahre 1809 in Zürich eine exakte, geordnete und objektive Biographie[160]) des Dichters herausgab. Die Darstellung (die Wieland, dem Erneuerer des romantischen Epos in Deutschland, gewidmet ist) ist mit genauen Quellenangaben versehen und vermeidet, im Gegensatze zu Heinses „Nachricht von dem Leben Ariosts und seinen Gedichten"[161]), alles, was dem eigentlichen Thema fern liegt. Fernow ist trotz seiner Bewunderung für Ariost stets neutral, jedoch Fragen der ästhetischen Kritik berührt er überhaupt nicht. Und so bleibt sein Buch ein — zwar für seine Zeit wertvolles — Arsenal von zusammengetragenen Daten und Tatsachen, die manchen charakteristischen Zug über den Dichter enthalten, aber doch nie ein Gesamtbild zu geben vermögen, weil darin über das Wesentliche in Ariosts Sinnen und Trachten, über die Kunst, nur spärliche Andeutungen gemacht werden.

6. Zusammenfassung.

Meinhards Versuche (1763/64) waren als Einführung in die italienische Literatur gedacht gewesen. Fernows Ariostbiographie setzt schon die Kenntnis des Orlando Furioso voraus. Der Autor nimmt selbstverständlich an, daß die Lektüre des Gedichtes einen großen Genuß bereitet. Die Frage über Wert oder Unwert der Dichtung ist bereits entschieden und steht nicht mehr zur Diskussion. Insofern ist der Weg von Meinhard bis Fernow ein beträchtlicher.

Die Kritik an Ariost und seinem Meisterwerk hat in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zwar neue Wege eingeschlagen; darf man aber behaupten, daß eine auf objektive Beurteilung gegründete Formulierung gelungen sei, in der das Wesentliche der Ariostischen Kunst ausgedrückt ist?

Meinhard bewegt sich noch ganz im rationalistischen Denken. Wenn er etwas zugunsten der romanischen Literatur sagt, so tut er es mehr aus Nachsicht als aus Überzeugung. Es ist für ihn gewißermaßen ein Axiom, daß die Literatur der südlichen Völker zwar bunt, aber ohne Tiefe und eigentlichen

---

[160]) Leben / Lodovico Ariosto's / des Göttlichen.
[161]) Siehe p. 34 dieser Arbeit.

Wert ist. Die Ansicht, daß die nordischen Völker den südlichen an geistiger und seelischer Größe überlegen seien, wird hier schon scharf formuliert und klingt von nun an mehr oder weniger deutlich in vielen deutschen Kritiken stets wieder durch. Auch dadurch, daß Meinhard freiere Urteile italienischer Kritiker in seine Abhandlung aufnimmt, verlieren seine Ansichten nicht den Charakter einer gewissen väterlich moralisierenden Pedanterie. Die Zugeständnisse an die italienischen Kritiker lassen nur auf die eigene Unsicherheit Meinhards schließen. Der Wert der „Versuche" liegt auch nicht in der Kritik am Orlando, sondern darin, daß der Autor die Deutschen auf die großen italienischen Dichter erstmals hinweist.

Wieland (besonders der reife) hat ein völlig anderes Verhältnis zu Ariost. Sein Künstlerohr ist vor allem empfänglich für die schlichte Grazie und den bezaubernden Wohlklang in Ariosts Versen. Wieland wird zum eigentlichen Entdecker dieser Schönheit. Aber aus allem, was er an Ariost bewundert (die reiche Einbildungskraft, die frische, kapriziöse Heiterkeit, die Ironie und das vollendete Formtalent), schlägt er mehr oder weniger Kapital für seine eigene Kunst. In der Sprache der Italiener findet Wieland die Anmut und Abgerundetheit, die der deutschen noch fehlten. Ariost wird ihm zum Vorbild. Die Äußerungen Wielands über den Rolandsänger haben darum fast durchwegs eine ganz bestimmte Färbung. Wieland urteilt nicht als Kritiker. Es handelt sich für ihn nicht um die Lösung eines literarischen Problems. Er bleibt Dichter, und als solcher mißt er beständig seine Sprache und die der Übersetzer an Ariost. Er sucht die Ottave rime in Deutschland in Schwang zu bringen, schreibt selbst ein romantisches Epos, macht die deutsche Sprache geschmeidiger und graziöser und läßt sich gerne den angestrebten und von einigen Zeitgenossen anerkannten Ehrentitel des „deutschen Ariost" gefallen. Seine Bewunderung für den Italiener ist zugleich Bekenntnis des eigenen Dichterideals, seine Lobpreisungen auf ihn sind (manchmal wenigstens) verkapptes Eigenlob.

In Heinses Darstellung werden Ariost und sein Werk stark entstellt. Hier kann schon nicht mehr von einer objektiven Kritik die Rede sein. Heinse läßt sich alles von seinem Temperament diktieren. Ariost wird hier zum schwärmerischen

Jüngling und der Orlando zu einer Propagandaschrift der Geniebewegung. Heinse aktualisiert den Ariost. Seine Begeisterung ist echt (darum war auch sein Einfluß groß), aber seine Darstellung wirkt aufdringlich persönlich. Fragen der ästhetischen Kritik übergeht er.

Der zuletzt erwähnte Kritiker, der noch zu dem Kreise Wielands gerechnet werden muß, C. L. Fernow, ist zwar bedeutend objektiver, aber seine Ariostdarstellung hat ausschließlich positivistischen Charakter.

Das Bemühen um die Ariostische Dichtung war in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts bedeutend und mannigfaltig, aber zu einer ästhetischen Kritik sind nur da und dort schwache Ansätze festzustellen. Die Kritiker wurden meist (abgesehen davon, daß gewisse Probleme ihnen noch ganz fremd waren), sei es durch traditionelle, sei es durch persönliche Vorurteile geleitet.

Die Tätigkeit der Mitarbeiter am Teutschen Merkur war vor allem groß auf dem Gebiete der Übersetzungen. Es darf hier vielleicht an die Worte erinnert werden, die der Pfarrer in Cervantes' Don Quixote[162]) beim Gerichtstag über die Bücher spricht: . . . „wenn ich diesen (Orlando Furioso) antreffe und redet er nicht seine Landessprache, so werde ich nicht die mindeste Achtung gegen ihn behalten, redet er aber seine eigenthümliche Mundart, so sey ihm alle Hochschätzung.“[163]) Die Übersetzung des Orlando ist und bleibt ein schwieriges Unterfangen. Der Zauber und der eigentümliche Charakter des Gedichtes gehen meistens verloren, und man hat, wie Cervantes sagt, nicht mehr „die mindeste Achtung“ vor ihm. Von den hier besprochenen Proben und Übersetzungen dürfte keine wirklich gelungen sein. Nichtsdestoweniger ist in diesen Übertragungen von den Prosaversuchen Meinhards bis zu den letzten Proben in gebundener Form eine Entwicklung zu beobachten, die mit der Erkenntnis endet, daß der Orlando weder in Prosa noch in beliebige Verse übertragen werden dürfe, sondern einzig und allein in ottave rime. Diese Erkenntnis, die A. W. Schlegel als Erster mit so großer Entschieden-

[162]) Buch 1, Kap. 6.
[163]) Übersetzung von L. Tieck.

heit vertrat, war für die weiteren Übersetzungen maßgebend. Sie zeugt davon, daß man begonnen hatte, auch auf die künstlerischen Feinheiten im Orlando aufmerksam zu werden.

III. Klassik.

1. Lessing und Herder.

Leider haben wir von Lessing nur eine bedeutende Äußerung über den Orlando Furioso. Und diese betrifft nur eine bestimmte Stelle, welche einzig und allein zur Illustration seiner Abhandlung über die Grenzen der Malerei und Poesie dient. Lessing rügt hier[164]) an der bekannten Beschreibung der Alcina die Technik Ariosts. Er weist dieses Vorgehen dem Maler zu, weil es beim Dichter völlig wirkungslos sei.

Sicher hat Lessing im Rahmen seiner Gesamtdarstellung vollkommen recht. Es ist alles so logisch und gut fundiert, daß man ihm zustimmen muß. Es ist wahr, daß ein Vers wie

Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende[165])

banal wirkt. Es versteht sich schließlich von selbst, daß eine so holde Verführerin eine regelmäßige und keine krumme Nase hat und daß sie untadelig schön ist. Es ist wahr, daß wir kein konkretes Bild vor uns haben, wenn wir lesen: . . . „la fronte, che lo spazio finia con giusta meta."[166]) Es ist ferner wahr, daß nach der Aufzählung all dieser Einzelheiten der Leser sich keine anschauliche Vorstellung der Alcina machen kann. Er weiß eigentlich nur, daß sie schön war. Und doch, so einleuchtend dieses Beispiel Lessings Theorie bestätigt, so wenig hätte er damit recht in einer Gesamtwürdigung Ariosts.

Man kann nämlich wie Herder[167]) die Ansicht verneinen, Ariost habe uns ein vollständiges Bild der Alcina hinterlassen wollen. Herder schreibt: „Er (Ariost) führt uns durch die Theile, um jeden derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergessen hätten, so viel anscheinend

---

[164]) Laokoon, p. 119 (Cotta, Bd. 10).
[165]) VII, 12.
[166]) VII, 11.
[167]) Sämtl. Werke (Weidemann, Berlin 1877—1913) Bd. 3, p. 162.

zu wissen: . . . Alcina war reizend." — Und später: „. . . im Schildern selbst, im Durchführen seiner Theile hat er seinen Zweck erreichen wollen."[168])

Lessing hat von seinem Standpunkte aus recht. Es ist ihm auch durchaus nicht daran gelegen, irgend eine abgeschlossene Charakteristik des Ariostischen Werkes zu machen. Er stellt lediglich den Unterschied in der Technik Homers und Ariosts fest und zieht an Hand von Beispielen eine genaue Grenze zwischen der Malkunst und der Dichtkunst.

Herder geht mehr auf die Absicht und das Wesen des Dichters ein. Er hat nicht die streng durchdachte, überzeugende Sprache eines Lessing. Er vermutet mehr, folgert weniger und läßt sich gerne von seinem Einfühlungsvermögen leiten.

Wer Ariosts Charkter kennt, muß es jedoch für durchaus möglich halten, daß der Dichter nur einen Hinweis auf einzelne Teile dieser Schönheit hat geben wollen. Man muß wissen, wie unendlich Ariost alles Formvollendete angebetet hat. Man muß wissen, wie sehr er die weibliche Schönheit verehrt hat, ja wie er ihr verfallen war, und man wird keine Stelle dieser Alcinaschilderung als nichtssagend empfinden. Es ist der entzückte Kennerblick, der auf den Haaren, der Stirne, den Gliedmaßen verweilt. Die Vergleiche und Metaphern sind konventionell (Stirne: Elfenbein. Zähne: zwei Reihen auserlesener Perlen. Hals: weißer Schnee. Busen: Äpfel, Elfenbein usw.), aber sie wollen nicht mehr sein als ein liebevolles Verweilen auf einzelnen Stellen, um die Harmonie und den Reiz des ganzen Körpers anzudeuten. Man lese etwa die Stanze 13. Mit wieviel Liebe

---

[168]) Ein moderner deutscher Kritiker, Oskar Walzel, äußert sich über Lessings Ansicht folgendermaßen („Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters", Berlin-Neubabelsberg 1923): Lessing ging „auf absolute Maßstäbe aus und gedachte nur beihin der künstlerischen Formabsichten, die im einzelnen Fall die ausführliche Beschreibung tragen. Ariosts Alcina erweckte in Lessing, aber auch in seinem Zeitgenossen Diderot den stärksten Widerspruch. Beide kümmerten sich nicht um ein seelisch gesteigertes Verhalten, dem es liebe und wertvolle Leistung des Geistes ist, ein Höchstes weiblicher Schönheit Zug für Zug zu bestimmen. Es entsprach wirklich dem Formwillen eines Zeitalters, das wie die Renaissance den schönen Menschen in bildender Kunst zu verwirklichen suchte, die Maße und die Farben, die Linien und die Flächen der Gestalt eines Weibes, aber auch noch den bewegten Körper bis ins Kleinste zu ergründen. Lessing hat es nicht schwer, sich über Einzelheiten lustig zu machen, die in Ariosts Beschreibung, vom Standpunkt der Malkunst des Zeitalters, Dolces „Dialogo della Pittura" von 1520 hineingeheimniste. Doch Dolce fand gewiß mit Recht in Ariostos Alcina den gleichen Formwillen wieder, der Raffaels oder Tizians Bilder bedingte." (p. 39.)

spricht Ariost von Alcinas Munde! Niemand weiß nach diesen acht Zeilen, wie dieser Mund ausgesehen hat. Aber man fühlt das Entzücken, das dem Dichter selbst die Vorstellung dieses Mundes bereitet. Die holden Worte, die über Alcinas Lippen kommen, bezaubern. Ihr Lächeln versetzt ins Paradies. Und wenn er von der „Misura giusta" der Arme spricht, so deutet das wiederum nur auf die große Harmonie dieses Körpers. Man muß auch hier wieder bedenken, wie stark der Kult der Schönheit zu Ariosts Zeiten war, und man wird in dieser „misura giusta" nicht nur die leere Phrase eines „Zeichenmeisters" sehen, „der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will". Ariost malt kein Bild der Alcina, sondern er läßt seine Leser merken, welche Gefühle der Anblick dieser Zauberin auslöst. Damit werden sie vorbereitet auf alles, was nachher geschieht. Sie wissen, Ruggiero wird, von soviel Reiz betört, seine Braut vergessen und der Alcina ganz verfallen. Ist dem Dichter diese Absicht, auf das Kommende vorzubereiten, wirklich mißlungen?

Herder muß zwar den Orlando Furioso gut gekannt haben, — das beweisen die in seinem ganzen Werk eingestreuten Vergleiche aus dem Rasenden Roland —, aber er äußert sich nur gelegentlich und immer in sehr bündigen, geschlossenen Urteilen über Ariost. Seine ganze Kunst- und Lebensauffassung bringt es mit sich, daß sein Augenmerk nie allein auf die Kunst als solche gerichtet ist. Er sieht sie immer im Zusammenhang mit dem Charakter des Volkes, mit der Zeit und dem Klima und mit der Evolution der ganzen Menschheit. Wenn er über einzelne Dichter etwas sagt, so geschieht es meistens im Rahmen seiner Weltanschauung. Aber eben um dieses Gesamtbildes willen widerspricht er sich hie und da in beiläufigen und beispielsweise erwähnten Ansichten. So sagt er an einer Stelle, Ariosts Poesie sei ein Märchen, rein zum Vergnügen geschrieben, die Poeseie der Italiener überhaupt sei nur „Unterhaltung, accentuirte Conversation."[169]) An einer andern Stelle schreibt er, die von Ariost besungenen Taten erfreuten nicht nur, sondern belehrten auch „als Gebilde der Wahrheit."[170]) Als Beispiel,

[169]) Briefe zur Beförderung der Humanität, Bd. 18, p. 48.
[170]) Bd. 22, p. 148.

wie er Dichtung und Volkscharakter stets in engen Zusammenhang rückt, diene folgende Aussage, die er unmittelbar nach einem Hinweis auf Tasso und Ariost macht[171]: „Die Dichtkunst der Italiener ist wie ihre Seele, ein stilles Meer, voll gehaltener tiefer Leidenschaft und Stärke; tief unten kann der Sturm wüthen, und oben fließen noch sanfte Wellen."

Dieses Urteil dürfte trotz der knappen Formulierung, in die Herder die gesamte italienische Dichtkunst hier zu pressen sucht, gerechter und der Wahrheit näher sein als dasMeinhardische.

Jedoch die eigentliche ästhetische Kritik an Ariost haben weder Lessing noch Herder gefördert.

2. Schiller.

Von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus urteilt Schiller in seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung". Ihm geht es nur um die Frage: Aus welcher Gesinnung heraus hat der Dichter geschrieben? Als Beispiel für die naive Gesinnung wählt er aus dem 6. Buch der Ilias die Stelle, wo Glaukos und Diomedes sich im Gefechte begegnen und, „nachdem sie sich als Gastfreunde erkannt, einander Geschenke geben. Diesem rührenden Gemälde der Pietät, mit der die Gesetze des Gastrechtes selbst im Krieg beobachtet wurden"[172], stellt er eine „Schilderung des ritterlichen Edelmuthes"[173] im Orlando Furioso gegenüber. Es handelt sich um den Passus, wo die beiden Rivalen Ferrau und Rinaldo den Zweikampf abbrechen, einen vorläufigen Frieden schließen und das gleiche Pferd besteigen, um der fliehenden Angelica zu folgen[174]. Die berühmte 22. Stanze (oh gran bontà de' cavallieri antiqui! usw.), die der eben geschilderten Situation unmittelbar folgt, zwingt Schiller jedoch, Ariost den sentimentalen Dichtern zuzuteilen.

A. W. Schlegel, der ja auch Schillers dualistisches Schema im allgemeinen mißbilligt, hat wohl recht, wenn er diese Ein-

[171]) Bd. 8, p. 416.
[172]) Sämtl. Werke, Bd. 12, p. 227 (Cotta 1836).
[173]) Op. cit. p. 228.
[174]) I, 17—21.

teilung „übereilt“[175]) findet. Doch dürfte man ihm schwerlich zustimmen, wenn er (kurz nachdem er das Klassifizieren nach solchen „Rubriken“[176]) getadelt hat) Ariost einen „derben Realisten“ nennt.

Schiller war einsichtig genug, um zu wissen, daß diese Einteilung nichts mit einem abschließenden oder umfassenden Urteil zu tun hatte. Wenn er ein solches hätte abgeben müssen, dann hätte es sicher nicht so einseitig gelautet. Das verrät ein Brief an G. Körner vom 21. Januar 1802[177]), worin wir folgendes über den Orlando Furioso lesen[178]): „Hier ist Leben und Bewegung, und Farbe und Fülle; man wird aus sich heraus ins volle Leben, und doch wieder von da zurück in sich selbst hineingeführt; man schwimmt in einem reichen, unendlichen Element und wird seines ewigen identischen Ichs los, und existiert eben deswegen mehr, weil man aus sich selbst gerissen wird. Und doch ist, trotz aller Üppigkeit, Rastlosigkeit und Ungeduld, Form und Plan in dem Gedicht, welches man mehr empfindet, als erkennt, und an der Stetigkeit und sich selbst erhaltenden Behaglichkeit und Fröhlichkeit des Zustandes wahrnimmt. Freilich darf man hier keine Tiefe sichen, und keinen Ernst . . .“

Das ist kein enges Urteil. Sogar auf die Planeinheit (deren Definierung erst bei De Sanctis und Croce einigermaßen befriedigt) ist hier schon hingedeutet.

Hingegen müssen wir nochmals auf die 22. Stanze des ersten Gesanges zurückkommen und uns fragen, ob diese wirklich im Schillerschen Sinne ausgelegt werden darf. Ist das Lob auf den Edelmut der alten Ritter (nach der Schillerschen Terminologie) als elegisch zu bezeichnen? Wenn man die Episode aus dem Ganzen herauslöst, dann kann man sie so verstehen. Wenn man sie aber als einen Teil der Gesamtdichtung auffaßt (und so muß sie aufgefaßt werden), dann ordnet sich dieser Teil auch dem Charakter der ganzen Dichtung unter. Es fragt sich nun, ob Ariost im Laufe seines Gedichtes die Tugenden der Ritter wirklich so ernst nimmt, daß er (wie Schiller schreibt)

---

[175]) Sämtl. Werke (Weidemann) Bd. 12, p. 275.
[176]) p. 275.
[177]) Schillers Briefe (hrg. von F. Jonas), Bd. 6, p. 335.
[178]) p. 336.

seine Rührung nicht verbergen kann, daß er überwältigt ist vom „Gefühl des Abstandes jener Sitten von denjenigen, die sein Zeitalter charakterisieren.“[179]) Das muß entschieden verneint werden. Wäre das Eingreifen so vieler übernatürlicher Elemente nötig, wenn sich die Ritter so fest auf ihre eigenen Tugenden verlassen könnten? Da, wo alles auf natürlichem Wege zugeht, fühlt man, daß der Dichter diesen Tugenden nicht so ganz traut. Er ist vielmehr ein guter Kenner aller menschlichen Schwächen. Und wenn die Tugend irgendwo eine Kraftprobe besteht, dann wird diese meistens von einer leicht ironischen oder skeptischen Bemerkung begleitet, oder die Ironie und das skeptische Lächeln sind in der Art, wie diese Tat geschildert wird, schon mitenthalten. Ein wirklich ernst zu nehmendes Lob auf den Edelmut der Ritter stünde im Gegensatz zum Geiste, in dem das ganze Gedicht gehalten ist. Schiller, zu stark dem Innern zugewandt, hat an dieser Stelle ein Gefühl in den Text hineininterpretiert, das gar nicht da ist. — Ariost ironisiert seine Rittergestalten sehr oft dadurch, daß er sie Taten vollführen läßt, die einen riesigen Kraftaufwand benötigen; und dieser Kraftaufwand steht in gar keinem Verhältnis zu dem, was dabei herauskommt. Ähnlich hier: Mit welcher Leidenschaft schlagen die beiden Gegner auf einander los! Die furchtbaren Hiebe verursachen ihnen ungeheure Schmerzen. Und was ist das Resultat dieses Zweikampfes? Beschämt bemerken die Ritter, daß ihnen Angelica, während sie sich für sie die Köpfe blutig geschlagen haben, heimlich entflohen ist. Von diesem Augenblick an haben Ferrau und Rinaldo das gleiche Interesse: sie müssen Angelica wieder finden. Haß und Eifersucht sind vergessen. Sie schließen einen Waffenstillstand und gehen gemeinsam auf die Suche nach der Entflohenen. In dieser komischen Situation darf das „oh gran bontà de' cavallieri antiqui!“ nicht sentimentalisch aufgefaßt werden. Es handelt sich nicht um einen „schönen Sieg der Sitten über die Leidenschaft.“[180]) Das Anerbieten des Pferdes ist eine der großzügigen Rittergesten, von denen alle Ritterbücher voll sind und die zur Zeit Ariosts bereits Tradition waren. Diese Generosität gehört zum überlieferten Bild des

[179]) Bd. 12, p. 228.
[180]) Op. cit. p. 228.

Ritters, wie die Rüstung und das Pferd. Sie hat nichts mit persönlichem Edelmut zu tun. Sie ist selbstverständlich auch eine Voraussetzung für den „cavalliere errante". Bei Ariost wird diese Voraussetzung zugleich zu einem bequemen technischen Mittel; denn dadurch, daß diese Generosität eine traditionelle Eigenschaft der Ritter ist, braucht er ihre Taten gar nicht näher zu motivieren. Sie sind schon gerechtfertigt durch die übermenschliche Hilfsbereitschaft und den Drang, Abenteuer zu bestehen. Die Ritter greifen ein, wo und wann sich ihnen Gelegenheit dazu bietet. Darum kann auch von Einheit der Handlung in einem äußeren Sinne überhaupt nicht die Rede sein. Das widerspräche dem eigentlichen Charakter des Gedichtes.

3. Wilh. von Humboldt.

Wir haben gesehen, daß Lessing Ariost mit Homer vergleicht und auf die Verschiedenheit ihrer Technik aufmerksam macht. Schiller stellt die beiden Dichter ebenfalls einander gegenüber und weist auf die Verschiedenheit ihrer Gesinnung hin. Der scharfsinnige Kunstrichter Wilhelm von Humboldt unterstreicht in seinen "ästhetischen Versuchen"[181]) („Über Göthes Hermann und Dorothea") im Gegenteil, daß „es kaum möglich seyn dürfte, bei gleich großer Verschiedenheit eine größere Ähnlichkeit zwischen zwei durch so viele Jahrhunderte getrennten Dichtern anzutreffen."[182]) A. W. Schlegel[183]) verwirft diese Ansicht. Es wird aber aus seinen Worten gar nicht klar, inwieweit Humboldt diese Ähnlichkeit überhaupt sieht. (Das gleiche gilt von der kurzen Notiz, die E. Schmidt[184]) über Humboldts Ansicht anführt.) Man könnte nach Schlegels Text glauben, Humboldt hätte wirklich nur Gemeinsames in dem Griechen und dem Italiener gefunden, und alles, was sie voneinander unterscheidet, sei ihm entgangen. Dem ist aber nicht so. Wir werden im Gegenteil sehen, daß keiner von den bisher genannten Kunstkritikern sich so verständnisvoll und einsichtig über Ariost geäußert hat wie dieser Philosoph.

---

[181]) Serie 1, Bd. 2 (Ausg. der kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften).
[182]) Op. cit. p. 163.
[183]) Werke, Bd. 12, p. 277.
[184]) Charakteristiken, 1. Reihe, p. 51/52.

Humboldt stellt nur fest, daß seit Homer in keinem andern Dichter „eine solche Fülle und ein solcher Reichthum von Gestalten“[185]) lebe wie in Ariost. Wo lebt „eine solche nie stillstehende, sich immer wieder aus sich selbst erzeugende Bewegung, wo strömt ein so unversieglicher Quell ewig neuer und überraschender Erfindungen, als in den Gesängen Ariosts? Welcher andere neuere Dichter erscheint nicht, von diesen Seiten mit ihm verglichen, arm und dürftig, ernst und feierlich, trocken und schwer? Wenn die höchste Bewegung und die lebendigste Sinnlichkeit das Wesen der Dichtkunst ausmachen, und niemand anstehen wird, dem Homer hierin den höchsten Rang einzuräumen; so gebührt dem Italiänischen Sänger unstreitig gleich die erste Stelle nach ihm.“[186])

Soviel über das Gemeinsame. Und nun über die Verschiedenheit: „Im Homer tritt immer der Gegenstand auf, und der Sänger verschwindet . . . Im Ariost sind die handelnden Personen uns nicht weniger gegenwärtig; aber wir verlieren auch den Dichter nicht aus dem Auge, er bleibt immer zugleich mit auf der Bühne, er ist es, der sie uns zeigt, ihre Reden erzählt, ihre Handlungen beschreibt. Im Homer entsteht Begebenheit aus Begebenheit, alles hängt fest mit einander zusammen und erzeugt sich selbst eins aus dem andern. Ariost knüpft seine Fäden nicht nur lockerer zusammen, sondern wenn sie auch noch so fest verbunden wären, so zerreißt er sie selbst wie in muthwilligem Spiel und läßt immer mehr die Herrschaft seiner Willkür, als die Festigkeit seines Gewebes blicken; er unterbricht sich mit Fleiß, springt von Geschichte zu Geschichte über, scheint (und darin liegt zum Theil seine größte Kunst versteckt) nur nach Laune an einander zu reihen, ordnet aber im Grunde nach den innern Gesetzen der Sympathie und des Contrastes der Empfindungen, die er in seinem Zuhörer weckt.“[187])

Welcher Kritiker vor Humboldt hat auf diese innere Gesetzmäßigkeit hingewiesen?

Weiter heißt es da: „Homer beschreibt eigentlich nie . . . Ariost beschreibt immer, zeigt uns immer absichtlich Zug für

---

[185]) p. 163.
[186]) p. 163.
[187]) p. 163/64.

Zug . . . Im Homer ist durchaus bloß die Natur und die Sache, im Ariost immer zugleich auch die Kunst und die Person, sowohl die des Dichters, als die des Lesers . . . Beide besitzen einen hohen Grad der Objectivität, beide zeichnen sinnliche und lebendige Gestalten; aber nur in Homer leuchtet das Streben nach der vollendeten Darstellung Eines Gegenstandes hervor . . . Ariost gefällt mehr durch den Glanz und den Reichthum seiner Farben, Homer zeichnet sich mehr durch die Reinheit der Formen, durch die Schönheit der Composition aus . . . Ariost kann eben so wenig der Einheit, als Homer des Reichthums und der Mannigfaltigkeit entbehren; es ist einmal ohne beides keine dichterische Wirkung möglich. Aber nicht diese Einheit, sondern nur die Mannigfaltigkeit wirken zu lassen, ist ihm wichtig. Das Auge soll von Gestalten zu Gestalten umherschweifen und ihre Zahl nie übersehen; die Fläche, auf der sie auftreten, soll sich immerfort, aber nur da, wo es ihm jedesmal einen Augenblick zu verweilen gefällt, nicht gerade vom Mittelpunkt aus und nach allen Seiten hin ins Unendliche erweitern; die Verschiedenheit soll, selbst da, wo wirklich alle einzelnen Glieder zusammen verbunden ein Ganzes ausmachen würden, doch nur als Contrast erscheinen."[188])

Das sind nur die wichtigsten, die augenfälligsten Unterschiede, die Humboldt herausarbeitet. Sie genügen aber, um sich klar zu werden, daß für ihn der Grieche und der Italiener neben den gemeinsamen Eigenschaften auch ungeheuere Unterschiede aufweisen. Die zum Teil feinen Bemerkungen in den Kapiteln 21—26 lassen auch erkennen, in wie hohem Maße Humboldt liebevoll und unvoreingenommen sich in den Ariostischen Text vertieft hat. Er steht mit diesem Urteil unter seinen Zeitgenossen (soweit Urteile überliefert sind) neben Goethe allein. In Humboldts Ästhetik finden sich Züge, die der ästhetischen Kritik des De Sanctis gemeinsam sind, aber die Standpunkte der beiden Kunstrichter sind doch recht weit auseinander gelegen. Humboldt baut alle an Dichtungen gewonnenen Erkenntnisse in eine philosophisch-ästhetische Theorie ein und löst die Dichtung aus dem Zusammenhang und den Bedingungen heraus, in denen sie geschaffen worden sind. De

[188]) p. 164/65.

Sanctis geht konkret von dem Kunstwerk aus. Dies führt ihn zum Studium der Persönlichkeit, die ihrerseits, eng oder lockerer, mit der Geistesgeschichte, dem Kulturstand und der Geschichte im allgemeinen zusammenhängt. Das Kunstwerk als solches bildet natürlich auch für ihn das Hauptinteresse; es ist jedoch zugleich ein geistesgeschichtliches Monument, das nur in dem großen Zusammenhang der menschlichen Evolution verstanden werden kann. Ein Werk wie der Orlando Furioso ist deshalb für De Sanctis besonders interessant. Es bietet nicht nur sehr viele rein kunstkritische Probleme, sondern damit zusammenhängend auch manche geistesgeschichtliche. Dieser speziell Ariostische Geist kann nicht mit dem Worte Persönlichkeit erklärt werden. Das typisch Ariostische ist nur in einer ganz bestimmten Periode, in einer ganz bestimmten Geistesverfassung denkbar. Wir haben früher schon darauf hingewiesen[189]), daß Ariost in einer Welt des Übergangs gelebt hat. Er ist durchdrungen von dem Renaissancegeist, der der Keim der modernen Denkweise ist. Aber zugleich hat er noch alles in sich aufgenommen, was die Tradition aus früheren Epochen mehr oder weniger lebendig erhalten hatte. In Ariost haben sich diese verschiedenen Tendenzen zu einem einmaligen Kräftespielvereint.

Mit Herders und Humboldts ästhetischen Versuchen haben wir bereits die Atmosphäre der rationalistischen, analysierenden Kritik verlassen. Herder sieht in Ariost den Repräsentanten eines gewissen Volkes in einer gewissen Zeit. Die Kunst ist ihm ein Spiegel der Volksseele. Er läßt sich (außer bei der Auseinandersetzung mit Lessings Behauptung, die die Alcinabeschreibung betrifft) nicht auf einzelne ästhetische Probleme im Orlando ein, eben weil er ein Kunstwerk nur als Ganzes und im Einklang mit dem Wesen des Volkes erfassen will. — Humboldt setzt sich zwar mit einzelnen ästhetischen Fragen im Orlando auseinander, aber eigentlich nur, insofern sie die Übereinstimmung mit Homer oder den Unterschied von diesem betreffen. Was er jedoch in der Hinsicht anführt, läßt auf ein großes Verständnis für den italienischen Dichter und auf eine Aufgeschlossenheit für alle Probleme der ästhetischen Kritik schließen.

---

[189]) Vgl. p. 34—36.

4. Goethe.

Wenn Goethe ein kritisches Urteil über den Rasenden Roland abgegeben hätte, dann dürfen wir annehmen, daß er dies mit viel Einsicht getan hätte. Aber der Name Ariost wird nur an wenigen Stellen genannt, und diese sind von so allgemeinem Charakter, daß sie uns nicht erlauben, Schlüsse zu ziehen. Eine Notiz aus dem „Zweiten römischen Aufenthalt“[190]) zeigt uns, daß Goethe sich stets ärgerte, wenn die Frage aufgeworfen wurde, ob Ariost oder Tasso der größere Dichter sei. In der beigefügten Antwort ist sicher Goethes eigene Ansicht ausgedrückt. Sie lautet: „Gott und der Natur sey zu danken, daß sie zwey solche vorzügliche Männer Einer Nation gegönnt, deren jeder uns, nach Zeit und Umständen, nach Lagen und Empfindungen, die herrlichsten Augenblicke verliehen, uns beruhigt und entzückt . . .“[191]) Dies sagt wenig mehr, als daß Goethe den Ariost und den Tasso, jeden nach seinem Verdienst und in seiner Eigenheit, geschätzt hat.

Als Kritiker hat sich Goethe über Ariost kaum ausgesprochen, wohl aber als Dichter. Und als solcher hat er den Italiener vielleicht mit den schönsten Worten charakterisiert, die je über ihn gesagt worden sind. Die berühmten Verse im „Tasso“[192]) haben natürlich nichts mit einer wissenschaftlichen Definition der Ariostischen Kunst zu tun. Es ist Poesie der Poesie. Der Sinn der Worte ist nicht unmittelbar, sachlich ausgedrückt. Er ist in ein reiches Bild gefaßt. (Darum ist die Interpretation der Verse auch nicht streng eindeutig.) In einem Bild kann man mit wenig Mitteln manches andeuten und umschreiben, was bei einer wissenschaftlichen Kritik viel Raum beanspruchen würde und auch schwierig zu formulieren wäre. Goethes Worte lauten:

> Wie die Natur die innig reiche Brust
> Mit einem grünen bunten Kleide deckt,
> So hüllt er alles, was den Menschen nur
> Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
> In's blühende Gewand der Fabel ein.

---

[190]) Werke (Cotta) Bd. 29.
[191]) Op. cit. p. 53/54.
[192]) 1. Aufzug, 4. Auftritt.

Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Für's wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blüthen-Bäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüthen,
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.
Der Quell des Überflusses rauscht darneben
Und läßt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
Von fremden Heerden Wies' und Busch erfüllt;
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indeß auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint,
Und doch im schönsten Tact sich mäßig hält[193]).

Wer mit Ariost nicht vertraut ist, könnte Goethes Worte auch auf einen andern Dichter beziehen. Die große Interpretationsmöglichkeit der Verse würde das durchaus erlauben. Wer aber Ariost kennt, der findet in jedem Worte, in jedem Teil des Bildes etwas Charakteristisches, das treffend das Wesen der Ariostischen Kunst nennt, umschreibt oder andeutet. Goethes Charakterisierung ist keine Aufzählung von Eigenschaften. Es ist ein Bild, das in seiner Gesamtheit wirkt. Die Teile deuten auf die Mannigfaltigkeit im Orlando hin, sie bilden aber zusammen ein abgerundetes Gemälde. Das entspricht der heiteren, schalkhaften Lebensanschauung des Dichters, die sich wie ein „alles verbindender Duft"[194]) um die Vielfalt der Erscheinungen legt.

Es wird aus Goethes Worten ersichtlich, daß er für Ariost ein weitgehendes Verständnis hatte und, fern von kleinlicher Verurteilerei, das Große und Einmalige im Werke des Italieners würdigte. Das wundervolle Ineinanderspielen von Phantasie und Vernunft (mit allen Möglichkeiten der Einbildungskraft

---

[193]) Werke (Cotta), Bd. 9, p. 131.
[194]) A. Wolff: Ital. National-Literatur, p. 298.

und allen Stufungen der Überlegung und der Erfahrung) ist in diesem Bild vor allem betont. In Goethes poetischer Charakterisierung sind die Einseitigkeiten des rationalistischen, moralisierenden Meinhard und seiner Gefolgschaft, sowie des blind schwärmenden Heinse überwunden. A. W. Schlegel findet zwar dieses Bildnis „doch ein wenig geschmeichelt."[195]) Wir müssen uns aber klar sein, daß es Goethe hier nicht um ein rein objektives Urteil zu tun war. Die Charakterisierung mußte an der Stelle zugleich ein Lob sein. Die Worte Antonios sollten Tasso beschämen.

Uns dienen Goethes Worte vor allem zur Illustration dafür, wie sich seit Meinhard das Urteil über Ariost nach und nach gewandelt hat. Noch können wir (außer bei Humboldt) kein Ringen um eine ästhetische Kritik Ariosts feststellen. (Dieses Ringen beginnt mit den Romantikern.) Aber sein Werk wird doch im Ganzen und Großen gewürdigt und nicht mehr eines moralischen Prinzipes oder eines zu eng gefaßten Begriffes des Heldengedichtes wegen a priori verurteilt[196]).

5. Bouterwek und Ideler.

Während die Kunstrichter der Romantiker sich nach neuen Gesichtspunkten zu orientieren suchten, fuhr eine kleine Zahl Kritiker fort, nach dem üblichen rationalistischen und analytischen System vorzugehen. Die einzelnen Urteile wurden zwar mit größerem Scharfsinn und vorsichtiger formuliert, Behauptungen wurden zu fundieren gesucht, die Darstellungen waren reicher an Einzelheiten über Fragen der Biographie und der Quellenkunde, doch eine Charakterisierung der Ariostischen Kunst war damit nicht gegeben. Die vielen Einzelheiten, die, ohne sich sinnvoll um eine Erkenntnismitte zu gruppieren, einfach zur Bereicherung der Tatsachensammlung angeführt

---

[195]) Sämtl. Werke, Bd. 12, p. 278.

[196]) Hier sei auch an H. W. Gerstenbergs „Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur" (Verl. G. J. Göschen, Stuttgart 1790) erinnert. Im vierten Brief wird, wohl im Zusammenhang mit Meinhards Arbeit, darauf hingewiesen, daß für den Orlando Furioso die Forderung der klassischen Einheit nicht am Platze sei. Ariosts „Absicht war nichts weiter, als eine Blumenlese romantischer Begebenheiten, die er nachher auf eine entfernte Art einigermaßen in eine suite bringen wollten (p. 40). — Auch im zweiten Brief heißt es, man beurteile Ariost fälschlicherweise nach Regeln, „die er seiner Composition ganz augenscheinlich niemals vorgeschrieben" hatte." (p. 19).

werden, haben äußerst wenig mit dem eigentlichen Kunstwerk zu tun.

Zu dieser Gruppe von Kritikern gehört der schon genannte Fernow[197]) mit seiner Ariostbiographie. Einige Jahre vorher hatte Friedrich Bouterwek in seiner „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts“[198]) den Versuch zu einer eigentlichen italienischen Literaturgeschichte unternommen. Im zweiten Bande steht nach einem kurzen historischen und kulturgeschichtlichen Überblick über das 15. und 16. Jahrhundert Ariost an erster Stelle. Die biographische Skizze ist ohne jegliches Interesse. Von der Besprechung des Orlando Furioso, den er „eine sinnreiche Verwirrung von romantischen Märchen“[199]) nennt, wollen wir nur herausgreifen, was sie von andern, bisher erwähnten Kritiken unterscheidet. Das Problem der Einheit wird auch hier wieder einmal aufgeworfen. Die Einheit ist zwar unerläßlich, aber „das Sinnreiche dieser labyrinthischen Composition ist so verführerisch, daß eine nicht pedantische Kritik wohl ein Mal dadurch bestochen werden kann.“[200]) Bouterwek ist sich klar, daß die Handlungseinheit im gebräuchlichen Sinne des Wortes gar nicht in der Absicht des Dichters lag. Und trotzdem fehlt ihm die Einheit. Der Vorwurf, daß es dem Gedicht an eigentlichen Charakteren fehle, taucht auch in modernen Kritiken oft noch auf. Ariost hat in der Tat nur wenige seiner Helden so gezeichnet, daß sie aus der Zahl der andern heraus sofort erkenntlich wären. Er will eben keine „Charaktergemälde“ zeichnen, sondern „cavalieri erranti“[201]). Die Ritter als Persönlichkeiten sind dem Dichter gleichgültig. Wenn er die einzelnen Helden gegeneinander abhebt, dann geschieht das nicht, um ihre Individualität damit zu betonen, sondern um dadurch möglichst viele und verschiedene Situationen zu schaffen. Was die Helden voneinander unterscheidet, ist der Grad der Tapferkeit und die Art, wie sie auf das schöne Geschlecht und

[197]) Vgl. p. 44.
[198]) Göttingen 1802.
[199]) Bd. 2, p. 33.
[200]) p. 34.
[201]) Es ist dies ein scheinbarer Widerspruch, denn der Begriff des „cavaliere errante“ deutet doch vor allem auf die Selbständigkeit des ritterlichen Individuums. Ariosts Gedicht verfolgt aber nicht die Abenteuer einzelner Ritter um ihrer selbst willen, sondern es umfaßt und ironisiert die „cavalieri erranti“ als Gattung.

die Liebe reagieren. Diese beiden Merkmale versteht der Dichter bei jeder Person anders zu dosieren. (Vor allem das zweite Merkmal. In der Tapferkeit sind viele der Helden einander ebenbürtig. Dafür sorgen dann verzauberte Waffen und andere überirdische Mittel für die notwendige Überlegenheit eines Ritters über seinen Gegner.) Somit bringt Ariost allein mit diesen beiden Möglichkeiten (Kampf und Liebe) stets neue Situationen hervor. Psychologische Feinheiten im Charakter der dargestellten Personen sind zwar oft beobachtet, aber sie bilden nicht das durchgängige Unterscheidungsmerkmal, das oft mehr äußerer Natur ist. Es ist zum vornherein ein falscher Standpunkt, wenn man immer den Homer als Modell nimmt und glaubt, in jeder Epopöe müßten Charaktere wie Achilles, Diomedes und Odysseus auftreten. Man muß sich zuerst mit dem Wesen einer Dichtung vertraut machen, bevor man sie beurteilen und an anderen Werken messen will. Und in dem Wesen des Ariostischen Gedichtes liegt es gar nicht, einzelne individuelle Züge besonders heraustreten zu lassen. Der Orlando Furioso ist ein riesiges Gewebe, aus den buntesten Farben zusammengestickt, aber keine dieser Farben ist so grell, daß sie aus dem Gesamtbild herausfiele.

Bouterwek hat eigentlich keine zentrale Idee in seinen Ausführungen. Er fügt nüchtern eine Feststellung an die andere, ohne daraus ein Ganzes zu bauen. Er führt auch einige Tatsachen etwas breit aus, wo eine kurze Bemerkung genügt hätte. Im allgemeinen urteilt er ohne Voreingenommenheit. Nur dürfte man ihm kaum beistimmen, wenn er von den „deutelnden Italiänern" spricht, die „nicht eher ruhen konnten, bis sie alle sechs und vierzig Gesänge der Rolandiade allegorisch erklärt und das Werk, das ihnen als ein Gedicht vom ersten Range nicht genügte, durch ihre Erklärerei zur Würde eines moralischen, politischen und historischen Lehrbuchs, wie sie meinten, erhoben hatten."[202])

Solche allegorischen Ausdeutungen haben in Italien nie viele Anhänger gehabt. Der Italiener denkt im allgemeinen zu konkret, als daß er sich zu solchen Spekulationen verleiten ließe. Manche Kritiker, die nicht wie De Sanctis und Croce

[202]) p. 43.

von deutschen Philosophen beeinflußt wurden, liefen vor lauter Konkretheit Gefahr — banal zu werden. Bouterwek hat hier offenbar, ohne mit der Masse der italienischen Kritiken bekannt gewesen zu sein, von einem Spezialfall auf das Ganze geschlossen.

Bedeutender ist die Anmerkung, die er über das Verhältnis von Ariost zu Boiardo macht: „Mit allem Reichthum seiner erfinderischen Phantasie würde Ariost indessen doch nicht mehr als ein zweiter Bojardo geworden seyn, wenn sein Genie nicht das Innerste jeder Situation durchdrungen und es in den reinsten Formen des Geschmacks mit allem Zauber der Wahrheit und des Witzes dargestellt hätte. Die genialische Correctheit seiner epischen Manier, nicht sein Talent, Mährchen zu ersinnen, macht ihn zu einem der ersten Dichter aller Zeitalter.“[203])

Hier ist auch im Zusammenhang mit Boiardo einmal auf das typisch Ariostische hingewiesen, das nicht (oder doch zum kleinsten Teil) in dem phantastischen Element als solchem zu suchen ist, sondern in der einzigartigen künstlerischen Durchdringung des meistens schon gegebenen Stoffes. Bouterwek vertritt auch nicht die irrige Meinung mancher Kritiker, die Ariosts Dichtung verwerfen oder gering achten, einzig weil die Quellen so vieler Episoden im Orlando Furioso nachgewiesen sind. Boiardo hatte zweifelsohne die kühnere Einbildungskraft, Ariost aber ist der große Bildner, der aus allem erreichbaren Phantasiegut und aus allen Bildreminiszenzen ein einziges vollendetes Riesengemälde malt. Der Quellennachweis tut dem Wert der wirklichen Dichtung nicht den geringsten Abbruch.

Nach einer summarischen Inhaltsangabe des Orlando Furioso bespricht Bouterwek auch noch die übrigen Werke Ariosts. Doch sagt er dabei nichts Neues, das erwähnenswert wäre.

In diesem Zusammenhang muß auch noch Ludwig Idelers „Handbuch der italiänischen Sprache und Litteratur“[204]) genannt werden. Es ist dies eine italienische Anthologie mit einigen Proben aus jedem Schriftsteller (zum Teil solchen, von denen heute niemand mehr spricht), jeweilen mit einer deutschen

---

[203]) p. 43.
[204]) Berlin 1802.

biographischen Skizze versehen. Das Bedürfnis nach solchen Anthologien (in der Muttersprache der Dichter) dürfte besonders seit Herders ästhetischen Schriften und der Veröffentlichung seiner Volksliedersammlung gewachsen sein. Es kommt mehr und mehr die Tendenz auf (wieder seit Herder), fremde literarische Kunstprodukte nicht mehr nur gegen die deutschen auszuspielen, sondern in ihnen charakteristische Denkmäler anderer Völker und anderer Kunstauffassungen zu erblicken[205]). Aus dieser Gesinnung heraus ist wohl auch Idelers Handbuch entstanden. Der Wert des Werkes liegt weder in der Auswahl der Stücke noch in den kurzen deutschen Einführungen, sondern in der Tatsache, daß damit erstmals eine italienische Anthologie in Deutschland Verbreitung fand.

IV. Romantik.

Seit Lessing waren, abgesehen davon, daß er die Kritik um neue Gesichtspunkte bereichert hatte, die Präzision des Gedankenganges und die Klarheit im Ausdruck unerläßliche Faktoren einer literarischen Kritik geworden. Die vielen Urteile, mit denen etwas und doch nichts gesagt war, wurden nach und nach seltener. Bouterweks und Fernows Arbeiten über Ariost zeugen von diesem Wandel. Ob ihre Urteile nun neue Richtlinien einschlagen oder nicht, tut hier nichts zur Sache. Der Wille zur Klarheit ist da. Ein Vergleich von Fernows Ariostbiographie mit Meinhards Versuchen läßt keine Zweifel an dieser Tatsache aufkommen.

Seit Herder und Goethe können wir auch ein bedeutend größeres Verständnis für alle nichtdeutschen poetischen Werke feststellen. Diese Möglichkeit, auf Dichtungen fremder Nationen tiefer einzugehen (was natürlich auch weitgehende Sprachkenntnisse voraussetzt), sich in ihre Eigentümlichkeiten einzuleben und zugleich die Resultate solcher Forschungen in eine klare, sichere und eindeutige Sprache zu kleiden, war bei den Brüdern Schlegel in besonderem Maße ausgebildet. Damit ist noch nicht gesagt, daß ihre Kritiken frei von Vorurteilen waren.

---

[205]) A. W. Schlegel kultiviert ganz bewußt „die vielseitige Empfänglichkeit für fremde Nationalpoesie." (Athenäum II, 2, p. 281). Er tut dies allerdings in erster Linie im Hinblick auf seine Übersetzungen.

Aber diese zwei für den Kritiker fremdsprachiger Schriftsteller unerläßlichen Bedingungen waren in Friedrich und Wilhelm Schlegel erfüllt. Die Wege, die sie eingeschlagen haben, sind größtenteils bis heute maßgebend geblieben. Manches schwankende Urteil ist von ihnen endgültig richtiggestellt worden. Es ist erstaunlich, welchen Überblick über die Literaturen aller Nationen und Zeiten sie hatten. Und dennoch will uns scheinen, daß die Beurteilung gerade der italienischen Literatur nur stellenweise objektiv ausgefallen ist. Die beiden Schlegel sind Bannerträger einer neuen Bewegung, und darum sind auch ihre Schriften (trotz der Bemühung nach objektiver „Charakterisierung") nicht immer frei von Tendenz.

1. Friedrich Schlegel.

Für Friedrich Schlegel ist Dante der große Dichter Italiens. In ihm lebt noch die Fülle, die Kraft und der Glaube des Mittelalters. Das christliche Mittelalter, die Blüte des Rittertums bilden für Schlegel den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen. Von diesem Standpunkte aus kann ihm Ariost natürlich nur als der Dichter des dekadenten Rittertums erscheinen, während Tasso höher gewertet ist, weil in seiner Gerusalemme Liberata noch „die ganze Fülle des Ritterlichen und Wunderbaren . . . mit dem Ernst der geschichtlichen Wahrheit verbunden"[206]) sei. Am ausführlichsten äußert sich Friedrich Schlegel über Ariost in seinem „Gespräch über die Poesie" (Epochen der Dichtung)[207]). Er gibt da einen geschickten Überblick über die Dichtungen verschiedener Völker und Epochen, wobei auch philosophische und kulturhistorische Betrachtungen einbezogen werden. Er scheint jedoch mit den Alten, den Engländern und Spaniern vertrauter zu sein als mit den Italienern. Er lobt Ariosts „hellen Verstand"[208]), den er seinen Vorgängern voraus habe, „die Fülle klarer Bilder und die glückliche Mischung von Scherz und Ernst", die ihn „zum Meister und Urbilde in leichter Erzählung und sinnlichen Fantasien"[209]) mache. Aber „der

[206]) „Gesch. der alten und neuen Literatur", Werke, Verl. J. Klang, Wien 1846, Bd. 2, p. 68.
[207]) Werke, Verl. J. Mayer, Wien 1823, Bd. 5, p. 230 ff.
[208]) Werke, Bd. 5, p. 242.
[209]) Werke, Bd. 5, p. 242.

Versuch, das Romanzo durch einen würdigen Gegenstand und durch classische Sprache zur antiken Würde der Epopöe zu erheben, das man sich als ein großes Kunstwerk aller Kunstwerke für die Nation, und nach seinem allegorischen Sinn noch besonders für die Gelehrten dachte, blieb, so oft er auch vor und nach Tasso wiederholt wurde, nur ein Versuch, welcher den rechten Punkt nie treffen konnte . . ."[210]) Damit ist auf den alten Einwand hingedeutet, den viele Ausleger Ariosts in Italien und Deutschland stets vorgebracht hatten. Inwiefern sich Friedrich Schlegel selbst dieser Ansicht anschließt, geht aus der Stelle nicht eindeutig hervor. Es ist aber kaum wahrscheinlich, daß ausgerechnet der Vertreter einer durchaus neuen Kunstauffassung so unelastisch denkt und an der Antike Kunstwerke mißt, die aus ganz anderen Bedingungen, zu einer ganz anderen Epoche und mit ganz anderer Absicht geschrieben worden sind. Er deutet ebenfalls auf die große Formlosigkeit des Orlando Furioso, geht aber nicht näher auf dieses Thema ein. In den „Epochen der Dichtung" wird auch der Wandel, das allmähliche Übergehen von einer Epoche in die andere, die eigentliche geistige Bewegung durch die verschiedenen Jahrhunderte nicht erkenntlich. Offenbar fehlte Schlegel eine durchgängige Kenntnis der italienischen Literatur und Kultur, sodaß er nur Auszüge aus bekannten Epochen nebeneinanderreihte. Auch in seinen Augen verliert Ariost, „sobald man seine Quellen kennen lernt. Der ganze Vorrath von Erfindungen und Erzählungen, womit er (Ariost) uns unterhält, findet scih schon bei seinem Vorgänger, und auch die mahlerische Kraft der Beschreibung ist dieselbe; nur die größere Sorgfalt, die Leichtigkeit und Anmuth in Sprache und Verskunst hat Ariost voraus, und etwa den Vorzug, daß er Stellen aus der Odyssee, dem Dichter Ovid oder sonst einzelne Blumen aus den alten Dichtern mit noch glücklicherem Kunstsinn zu benutzen und zu entlehnen weiß."[211]) Für Friedrich Schlegel ist Ariost seinen Vorgängern also nur an Virtuosität und Verstechnik überlegen. Das Einmalige, Poetische, was den eigentlichen Wert und Reiz der Dichtung ausmacht, (wir können es nur das „Ariostische" nennen), berührt er gar nicht.

---

[210]) Werke, Bd. 5, p. 242.
[211]) Geschichte der alten und neuen Literatur, 2. Teil, p. 11/12 (Werke Bd. 12).

2. Aug. Wilh. Schlegel.

A. W. Schlegel, in mancher Hinsicht Friedrichs Schüler, erstrebt wie sein Bruder in der literarischen Kritik eine Synthese von Geschichte und Philosophie, eine „Synthese von Herder und Kant“[212]). Jedoch ist seine Beobachtungsgabe, seine Empfänglichkeit gegenüber allem geschichtlichen Leben bedeutend ausgebildeter als sein Talent zum spekulativen Denken[213]). Darum können im Laufe seines Werkes nur vereinzelte Urteile über Schriftsteller, die ihm besonders lagen, als einigermaßen abgeschlossen gelten. Vieles ist bei Friedrich und August Wilhelm Programm geblieben und erst von späteren Kritikern in ihrem Sinne ausgearbeitet worden. Zu diesen unfertigen Urteilen gehört auch, was A. W. Schlegel über Ariost geäußert hat. Er ist zwar mit dem Orlando Furioso viel vertrauter gewesen als sein Bruder. Das beweist seine eingehende Besprechung der neuen Übersetzung von Gries in den „Heidelbergischen Jahrbüchern der Litteratur“[214]). Aber in den Urteilen als solchen ist er kaum über jenen hinausgegangen. A. W. Schlegel hat sich zuerst als Übersetzer für Ariost interessiert. Wir haben von ihm den 11. Gesang vollständig, vom ersten fünf Stanzen (wovon zwei in ein Sonett verwandelt sind) und vom zweiten eine Stanze übertragen[215]). Wir werden später diese Übersetzungen charakterisieren. Als Kritiker hebt er (wie Bouterwek) „die besonnene Klarheit“[216]) des Ariostischen Geistes hervor. „Man möchte ihn (Ariost) den gescheitesten Mann unter den Dichtern nennen.“[217]) Ferner weist er auf die Lebendigkeit und große sinnliche Kraft der Ariostischen Gestalten hin. Dagegen fehlen ihm die Nüancen: „Es ist bei ihm (Ariost) immer heller Mittag; den harmonisch verschmelzenden Duft der Morgen- und Abend-Röte . . . vermißt man auf seinen Gemälden.“[218]) Dieser „verschmelzende Duft der Morgen- und Abend-Röte“ ist im Orlando zwar nicht sehr

---

[212]) J. Körner: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, p. 2. Augsburg 1929.

[213]) Vgl. auch Hegel: Ästhetik, 1. Teil, p. 81.

[214]) Sämtl. Werke, herausgeg. von Böcking, Leipzig 1847, Bd. 12, p. 243 ff.

[215]) Op. cit. Bd. 4, p. 89 ff.

[216]) Op. cit. Bd. 12, p. 279.

[217]) Op. cit. Bd. 12, p. 279.

[218]) Werke, Bd. 12, p. 279/80.

häufig, aber er fehlt durchaus nicht. Der Leser übersieht solche Nüancen leicht, weil sie in dem großen Bilderreichtum gar nicht zur Geltung kommen[219]). Aus den vielen Beispielen, die hier angeführt werden könnten, sei nur die Medoro-Cloridano-Episode im 18. und 19. Gesang erwähnt. Medoro, ganz seinem kindlichen, von keinen äußeren Bedenken gestörten, reinen Gefühl hingegeben, weint um seinen Herrn, der im Felde liegt „ohne Grab und ohne Ehre“[220]). Wie echt und schlicht sind die Worte, in denen er seinen Schmerz ausdrückt, und wieviel zartes Empfinden enthalten doch die beiden folgenden Stanzen:

O Cloridano,
Io non ti posso dir quanto m'incresca
Del mio signor che sia rimaso al piano,
Per lupi e corbi, oimè! troppo degna esca.
Pensando come sempre mi fu umano,
Mi par che quando ancor questa anima esca
In onor di sua fama, io non compensi
Nè sciolga verso lui gli oblighi immensi.

Io voglio andar perchè non sia insepulto
In mezzo alla campagna, a ritrovarlo:
E forse Dio vorrà ch' io vada occulto
Là dove tace il campo del re Carlo[221]).

Doch diese zarten Töne gehen in der raschen Bilderfolge der nächsten Geschehnisse wieder unter: Medoro und Cloridano streifen in der Dunkelheit durch das Lager der Christen und töten von den schlafenden Kriegern wahllos, wen sie zufällig finden. Der Leser vergißt eine Zeitlang den edeln Zweck dieses nächtlichen gefährlichen Unternehmens, bis Medoro (Stanze 186) unter den Leichen auf dem Schlachtfeld seinen Herrn findet. Da wird das Motiv der Treue Medoros zu seinem Herrn wieder aufgenommen:

---

[219]) De Sanctis (Storia della lett. it. II, p. 31) sagt von diesen Stellen im Orlando: .., , , stanno come inviluppati in quel mare fantastico e naufragati sotto a quei flutti d'immagini.“

[220]) XVIII, 167.

[221]) XVIII, 168—169. — Es könnte hier der Einwand gemacht werden, die Episode sei ja von Virgil übernommen. Für uns kommt es aber nicht darauf an, woher Ariost den Stoff zu dieser Stelle genommen, sondern was für einen Gefühlswert er ihr gegeben hat.

Medoro andó, piangendo, al signor caro;
Che conobbe il quartier bianco o vermiglio:
E tutto 'l viso gli bagnó d'amaro
Pianto (chè n'avea un rio sotto ogni ciglio),
In sì dolci atti, in sì dolci lamenti,
Che potea ad ascoltar fermare i venti; . . .

In den folgenden Szenen (Erscheinen Zerbinos mit einer Schar Krieger) klingt das Motiv dieser kindlichen Treue zunächst als zarter Unterton weiter. Dann aber wird es entwickelt und ins Tragisch-Heroische gesteigert. Cloridano ist beim Erscheinen der Krieger geflohen im Glauben, Medoro werde ihm folgen. Aber dieser will die Leiche seines Herrn nicht verlassen. Er schleppt sich mit seinem „caro peso" so weit als möglich vorwärts und sucht sich zu verstecken. Schließlich versagt ihm die Kraft. Er legt die teure Last nieder und wacht, daß ihr nichts geschieht:

Come orsa, che l'alpestre cacciatore
Ne la pietrosa tana assalita abbia,
Sta sopra i figli con incerto core,
E freme in suono di pietà e di rabbia:
Ira la 'nvità e natural furore
A spiegar l'ugne e a insanguinar le labbia;
Amor la 'ntenerisce, e la ritira
A riguardare ai figli in mezzo l'ira[222]).

Wie Medoro den durch Cloridano verschuldeten Tod zweier Begleiter Zerbinos mit dem Tode büßen soll, findet er in der flehenden Bitte an Zerbino nochmals so rührende Worte, daß dieser in freiläßt:

Cavallier, per lo tuo Dio,
Non esser sì crudel che tu mi nieghi
Ch' io sepelisca il corpo del re mio.
Non vo' ch'altra pietà per me ti pieghi,
Nè pensi che di vita abbi disìo:
Ho tanta di mia vita, e non più, cura,
Quanta ch' al mio signor dia sepoltura.
E se pur pascer vuoi fiere ed augelli,

[222]) XIX, 7.

Che 'n te il furor sia del teban Creonte,
Fa lor convito di miei membri, e quelli
Sepelir lascia del figliuol d'Almonte . . .[223])

Dann folgt die Verwundung Medoros, der Tod Cloridanos, und die Episode leitet über in das Idyll Medoro-Angelica.

Das Beispiel zeigt, daß es im Orlando an Nüancen und zarten, echten Empfindungen nicht fehlt. Doch sind solche Stellen nie stark hervorgehoben. Sie spielen nie die große Rolle wie in den Dichtungen der deutschen Romantiker. Und bei einer raschen Lektüre werden sie leicht übersehen. Das scheint auch bei A. W. Schlegel der Fall zu sein. Selbst an „Gemüt" fehlt es Ariost nicht, insofern man darunter eine gewisse Herzlichkeit und eine mit den menschlichen Schwächen vertraute und zum Verzeihen geneigte, lächelnde Gutmütigkeit versteht, die das ganze Gedicht durchstrahlen. Aber A. W. Schlegel scheint dem Worte eine komplexere, wohl auch allzu deutsch gefärbte Bedeutung zu geben. Und ob sich „Gemüt" in diesem Sinne mit dem Geist des Ariostischen Gedichtes vertragen hätte, ist zweifelhaft. — Die verborgene innere Gesetzmäßigkeit, von der Humboldt[224]) spricht, verwirft Schlegel: „In Betreff der Anlage des Ganzen scheint er (Ariost) ziemlich sorglos zu Werke gegangen zu sein, und Vieles nicht einer geistreichen Willkür (dies erlaubte die Gattung), sondern dem baren Zufalle überlassen zu haben."[225]) Die einzelnen Gesänge sind nach A. W. Schlegel zwar ziemlich geschickt ausgefüllt durch den reichen Wechsel „von Kämpfen, Liebesgeschichten und seltsamen Wunderdingen"[226]), aber in dem Verhältnis der verschiedenen Gesänge zueinander fehlen ihm die „künstlerischen Absichten von Vorbereitung, Abstufung, Gegensatz und wechselseitiger Hebung."[227]) Der Orlando Furioso ist für ihn reine witzige Gesellschaftspoesie. Die einzelnen Gesänge sind eine Art Gelegenheitsgedichte. — Auch dieses Urteil ist von einem Kritiker wie A. W. Schlegel nicht ganz begreiflich. Es finden sich einige wenige Stellen im Orlando, die man wirklich

---

[223]) XIX, 11/12.
[224]) Vgl. p. 55/56.
[225]) Werke, Bd. 12, p. 280.
[226]) Op. cit. p. 281.
[227]) Op. cit. p. 281.

nicht verstehen kann, ohne mit dem Milieu, den Begebenheiten und der Gesellschaft von Ferrara vertraut zu sein. Es handelt sich aber dabei stets um kurze Anspielungen, die in dem großen Gewebe des Gedichtes verschwinden. Und daß es ein Gewebe (wenn auch ein willkürlich gearbeitetes) und nicht nur ein Nebeneinander einzelner loser Fäden ist, daran zweifeln die heutigen Kritiker nicht mehr[228]). — Auch A. W. Schlegel rügt die Planlosigkeit, die Ariost durch die abspringende Erzählungsweise zu bemänteln suche. Ferner zeigt er an einem Beispiel (die Absicht ist zwar etwas kleinlich), daß Ariosts Zeitrechnung nicht stimmt[229]). Selbst als „Nachahmer Boccaccios" kommt Ariost schlecht weg, weil er jenen „in der zierlichen Schalkheit kaum, in der tiefen Darstellung der Leidenschaften . . . durchaus nicht erreicht."[230]) Wie sein Bruder mißt A. W. Schlegel Ariosts Dichtung an der eigentlichen Ritterzeit. Der Orlando Furioso stellt deshalb für ihn einen „Rückfall in Roheit"[231]) vor und eine willkürliche Verzerrung der Mythologie. In den Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst hätte auch Ariost eingehender besprochen werden sollen. Schlegel ist aber nicht dazu gekommen. Wir haben nur die Notizen, die er sich für die Besprechung des Orlando Furioso gemacht hatte. Und diese Notizen sind im gleichen Sinne gehalten wie alles bisher Gesagte: „Übertriebene und falsche Vorstellung von ihm (Ariost) unter den Deutschen. Nicht ätherische Fantasie, keine tiefe Charakteristik, keine objektive Darstellung des Mythus. Anmuthigste Conversationspoesie. Geistreiche Oberflächlichkeit. Leichtsinn in der Composition. Scheinbarer Reichthum durch willkürliche Unordnung. Mit Novellen die Lücken ausgefüllt. Seine Muster und Quellen Amadis und Boccaz."[232]) — In den dramaturgischen Vorlesungen[233]) wird Ariost auch als

---

[228]) Besonders klar wird das enge Ineinandergreifen der verschiedenen Gesänge aus Momiglianos „Saggio su l'Orlando Furioso" (Laterza, Bari 1932). Momigliano teilt den ganzen Orlando nach Themen auf. Dadurch wird erst recht deutlich, wie die verschiedenen Themen durch das ganze Gedicht hindurchklingen und es zusammenhalten.

[229]) p. 284/85.

[230]) p. 286.

[231]) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 3. Teil, p. 138 (Göschen, Stuttgart 1884).

[232]) Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, 3. Teil, p. 252.

[233]) Werke (Weidemann, Leipzig 1846), Bd. 5.

Komödiendichter neben Machiavelli erwähnt und mit wenigen Worten abgetan.

Die Behauptung, in A. W. Schlegel überwiege die Empfänglichkeit für das geschichtliche Leben, bestätigt sich an dem, was er über Ariost äußert. Für ihn ist Ariost nur Repräsentant einer Zeit. Als solcher steht er noch auf dem Boden der „romantischen Dichtung". Er hat aber kein inneres Verhältnis mehr zu den „Ritterfabeln von Karl dem Großen und seinen Paladinen." — „Echte Mythologie und echtes Rittertum" zerstört Ariost. Folglich gehört er unter den „romantischen Dichtern" zu den dekadenten. Dieser rein negative Aspekt bleibt bei Schlegel zwar nicht der einzige, aber doch der entscheidende. Darum ist sein Urteil auch in hohem Maße einseitig.

Wir haben schon darauf hingedeutet, daß zum Erfassen des Einmaligen in der Ariostischen Geistesart ein Blick auf die kulturelle und geschichtliche Entwicklung unbedingt notwendig ist. Niemals aber dürfte wie bei Schlegel dieser kulturgeschichtliche Aspekt (dazu noch auf einseitige Weise) so in den Vordergrund gerückt werden; er ist in der ästhetischen Kritik nicht das, sondern eines der Erkenntnismittel.

3. L. Tieck.

Ludwig Tiecks Urteil über Ariost ist schwankend. Im William Lovell nennt der Held des Romans Boccaccio und Ariost die größten Dichter[234]), weil er in ihnen eine Berechtigung und Bekräftigung für seine Sinnlichkeit findet. Anderseits ist aber die rein sinnliche Kunst ein für den moralischen Abstieg Lovells mitverantwortlicher Faktor. Indirekt ist damit Ariost — wenigstens vom moralischen Standpunkt aus — verurteilt.

In Franz Sternbalds Wanderungen gibt er in einem schönen Naturbild die Ariostische Welt wider: „Auf einer meiner einsamen Wanderungen kam ich in ein Gehölz, das mich bald zu zwei einsamen Felsen führte, die sich wie zwei Thore gegenüberstanden. Ich bewunderte die seltsame Symmetrie der Natur, als ich auf einen schönen Baumgang aufmerksam wurde, der sich hinter den Felsen eröffnete. Ich ging hindurch, und

[234]) „Schriften" (G. Reimer, Berlin 1828), Bd. 6, p. 213.

fand einen weiten Platz, durch den die Allee von Bäumen gezogen war, ein schöner heller Bach floß auf der Seite, Nachtigallen sangen, und eine schöne Ruhe lud mich ein, mich niederzusezen und auf das Plätschern einer Fontäne zu hören, die aus dichtem Gebüsche herausplauderte. Ich saß eine Weile, als mich der liebliche Ton einer Harfe aufmerksam machte, und als ich mich umsah, ward ich die Büste Ariost's gewahr, die über einem kleinen Altar erhaben stand, unter dieser spielte ein schöner Jüngling auf dem Instrumente."[235])

Die Aussagen im Phantasus[236]) stimmen mit dem Urteil der Brüder Schlegel überein. Tieck läßt da einen der diskutierenden Freunde sagen, es gebreche der großen Märchenwelt Ariosts „an einem Mittelpunkte und wahren Zusammenhange." Die einzelnen Teile (in sich vollkommen) seien „im strengeren Sinne nur Fragmente von und zu Gedichten."[237]) Es fehle „die beherrschende ordnende Seele, die der flüchtigen Schönheit den ewigen Reiz"[238]) verleihe. „Sein Werk besteht, strenge genommen, nur aus Novellen, von denen er die längsten an verschiedenen Stellen mit scheinbarer Kunst durchschnitten hat, dasjenige, was alle verbindet, ist ein gleichförmiger Ton lieblichen Wohllauts . . ."[239]) Später aber fügt er bei[240]): „Ariost ist mehr Gefährte und Freund als Dichter, und wir thun wohl nicht Unrecht, wenn wir über die vollendete Schönheit des Einzelnen, über diese Fülle der Gestalten, über diesen zarten blumenartigen Witz, über diese ernste und milde Weisheit eines heiteren Sinnes die Zusammensetzung vergessen."

Diese nachsichtige Bemerkung gilt insofern, als Ariosts Werk nur als rein gesellige Kunst aufgefaßt wird. Hierin deckt sich sein Urteil mit dem A. W. Schlegels[241]).

---

[235]) „Schriften", Bd. 16, p. 322/23.
[236]) „Schriften", Bd. 4.
[237]) Op. cit. p. 121.
[238]) Op. cit. p. 121.
[239]) Op. cit. p. 121.
[240]) Op. cit. p. 122.
[241]) Dagegen liebt Heinrich Heine den „romantischen Zauber, der uns so liebenswürdig anweht aus den phantastischen Dichtungen des Ludovico Ariosto oder des Ludovico Tieck". (Reisebilder, Sämtliche Werke, Hamburg 1861, Bd. 2, p. 104.) Es ist aber gefährlich, — und besonders bei Heine —, sich auf eine solche vereinzelte Stelle zu berufen.

4. A. W. Schlegel und die Übersetzungsprobleme.

Mit ungleich größerem, ja mit einzigartigem Verständnis hat sich A. W. Schlegel über die Übersetzungsprobleme (anläßlich der schon genannten Übertragung Lütkemüllers und vor allem beim Erscheinen der großen Übersetzung von Gries) geäußert. In der Rezension des Rasenden Roland von J. D. Gries in den „Heidelbergischen Jahrbüchern der Litteratur“[242]) verrät jede Zeile den virtuosen, für alle Nüancen empfänglichen und mit allen Schwierigkeiten der Übertragung aus einer Fremdsprache vertrauten Könner. Alle Probleme, die bei einer solchen Übersetzung auftauchen, sind hier bis ins Einzelne besprochen. Da A. W. Schlegel einige Jahre vor der Veröffentlichung dieses Werkes sich selber als Übersetzer Ariosts (Athenäum II, 2) versucht hatte, folglich die großen Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens kannte, war er der Erste, der für Gries eine schrankenlose Bewunderung an den Tag legte. Wahrscheinlich schätzte er in Gries nicht nur den Übersetzer (denn als solcher hatte er selber größere Fähigkeiten), sondern den beharrlichen Feiler, der Jahre und Jahre sich dieser undankbaren Aufgabe widmete, bis er sich durch die 46 Gesänge mühsam durchgearbeitet hatte. Schlegel aber erklärte, nachdem er den 11. Gesang — offenbar auch nicht ohne Mühe — übersetzt hatte, in der Nachschrift an Tieck ausdrücklich, er sei „gar nicht gesonnen, diese Bravurarie mit ihren sechs und vierzig Variazionen zu Ende zu singen.“[243]) Die Schwierigkeiten einer Übersetzung des Orlando Furioso seien so groß, daß sie einem Übersetzer, „der nicht eher loskommen sollte als bis er fertig wäre, Flüche und Verwünschungen abdingen könnten, wie sie die Verdammten ausstoßen . . .“[244]) Sein 11. Gesang ist jedoch von all den bisher genannten Versuchen der einzige, den man als gelungen bezeichnen kann. Er ist der Übertragung von Gries durchaus ebenbürtig, manchmal der letzteren, wie wir gleich sehen werden, vorzuziehen.

Die Frage, in was für einem Versmaß der Orlando Furioso zu übersetzen sei, taucht seit A. W. Schlegels Rezension der

---

[242]) Werke (Weidemann, Leipzig 1847), Bd. 12, p. 243 ff.
[243]) Athenäum II, 2, p. 284.
[244]) Athenäum II, 2, p. 284.

Lütkemüllerschen Übertragung[245]) nicht mehr auf. Es gibt nur eine Möglichkeit: die ottave rime. Es versteht sich auch, daß Stanze für Stanze ausnahmslos, wenn möglich Vers für Vers wörtlich übersetzt werden sollen. Diese Forderung kann natürlich mehr oder weniger pedantisch aufgefaßt werden. Das zeigt sich besonders deutlich beim Vergleich der Übertragung von Schlegel und Gries: Während Gries mit großer Gewissenhaftigkeit danach strebt, Wort für Wort seiner Bedeutung nach bis in die Nüance hinein genau wiederzugeben, hat A. W. Schlegel sein Augenmerk mehr auf die Situation gerichtet. Er sucht darum eher die Nüancen des Tones festzuhalten. Schlegels Oktaven wirken ursprünglicher, frischer, ungezwungener, abwechslungsreicher und im Tonfall treffender, während Gries' Stanzen leicht eintönig wirken.

Stanze 45 z. B.:

Con Melicerta in collo Ino piangendo,
E le Nereide coi capelli sparsi,
Glauci e Tritoni, e gli altri non sappiendo
Dove, chi qua, chi là van per salvarsi . . .[246])

übersetzt Gries folgendermaßen:

Ihr Kind am Halse, flüchtet Ino weinend;
Die Nereiden, wild das Haar zerstreut,
Tritonen, Glauken, sich verloren meinend,
Fliehn da und dorthin, wie die Furcht gebeut . .[247])

Bei Schlegel lautet die Stelle:

Die Nereiden, mit zerstreuten Haaren,
Und Ino, weinend auf dem Arm den Sohn,
Tritonen, Glauken, und die andern Schaaren,
Sie wußten nicht, betäubt, wohin sie flohn . . .[248])

Gries übersetzt wie immer wörtlicher, und doch gelingt die Darstellung der wilden Flucht Schlegel besser als Gries. Schlegels Schilderung ist voll Bewegung und Tempo, während Gries auch hier nicht aus seiner Gleichmäßigkeit heraustritt. Er ist der Wörtlichkeit der Übersetzung wegen oft etwas schwer-

[245]) Vgl. p. 38/39.
[246]) Ausg. Salani.
[247]) Ausg. 1827, Bd. 1, p. 309.
[248]) Athenäum II, 2, p. 264.

fällig, während Schlegel bedenkenloser vorgeht, ohne sich deswegen wie frühere Übersetzer Freiheiten zu gestatten, die den Sinn dem Klang und dem Rhythmus opferten. Schlegels Stanzen wirken stellenweise in ihrer Ungezwungenheit gar nicht wie eine Übersetzung, während man bei Gries nur selten vergißt, daß man es mit einer Übertragung zu tun hat. Aber wenn Schlegels Reime weniger gesucht sind, so muß man auch bedenken, daß es ein Unterschied ist, ob man einen Gesang (und nicht einmal einen langen) oder 46 Gesänge übersetzt.

Gries wiegt jede Kleinigkeit ab. Es liegt ihm vor allem daran, jede Nüance im Sinn beizubehalten, während Schlegel hierin oft ungenauer ist. So übersetzt Gries Stanze 36, 8

. . poi con gran cor l'orribil mostro attese
mit . . und harrt des wilden Untiers ohne Grauen . .

exakter als Schlegel:

. . und hält mit großer Brust dem Untier Stand.

Denn es handelt sich hier noch nicht um das Standhalten, sondern um das Warten, wozu angesichts einer so großen Gefahr mehr Mut nötig ist als zum Standhalten während des Kampfes selbst. (Da kommt es dann auf Kraft, Tapferkeit und kriegerische Bravour an.)

Es ist eigentlich zu bedauern, daß Schlegel, der seines Nächsten Poesie nicht ansehen konnte, ohne ihrer zu begehren (weshalb er in einem beständigen poetischen Ehebruch begriffen war[249]), bei Ariosts übrigen 45 Gesängen eine Ausnahme gemacht hat. Mit seinem ausgeprägten Formtalent und der frischen Unmittelbarkeit seiner Verse hätte er Gries wahrscheinlich noch übertroffen[250]).

5. Gries und die neuesten Übertragungen.

Die Übersetzung von Gries ist nach der Werderschen die größte Leistung auf diesem Gebiete. Gries hat den Orlando

[249]) Athenäum II, 2, p. 281.

[250]) Novalis hatte sich in der Zeit seiner ersten literarischen Bemühungen wiederholt auch an Übersetzungen versucht, unter anderm an Ariost. Das — offenbar sehr kurze — Bruchstück dieser Übersetzung (es handelt sich um einen einzigen Zettel; vgl. Novalis, Schriften, herausgeg. von E. Heilborn, Berlin 1901, Bd. 1, p. 480) ist aber nie veröffentlicht worden. — Vgl. auch G. A. Bürgers „Bellin" (Sämtl. Werke, Verl. Hesse & Becker, Leipzig. 2. Teil, p. 87).

Furioso eigentlich eingedeutscht. Alle späteren Übertragungen, sie mögen philologisch einwandfreier und da und dort geschickter angepackt sein, greifen immer wieder auf Gries zurück.

Noch im Jahre 1774, also nur 30 Jahre früher, hatte (anläßlich Werthes' Versuch)[251]) Wieland, der deutsche Ariost, die Übertragung in regelmäßige Stanzen für undurchführbar gehalten. Und die Versuche, die darauf unternommen worden waren, schienen diese Behauptung nur zu bestärken. Die ersten deutschen Oktaven, die gelangen, waren denn auch keine Übersetzungen, sondern deutsche Dichtungen (Heinse, Goethe u. a. m.). Und dabei zeigte es sich, daß auch in deutschen Stanzen wie in anderen Versarten ein großer Wohlklang und Ungezwungenheit möglich waren. Als Gries seine Übertragung begann, hatte die deutsche Sprache schon manche Probe ihrer in den letzten Jahren erlangten Geschmeidigkeit, Anpassungsfähigkeit und ihres Reichtums gegeben. Zwar kann und wird bei unserer Sprache „der starke Knochenbau immer durchscheinen, wenn er auch mit fließenden Umrissen bekleidet wird."[252]) Die Möglichkeit, im Deutschen die italienische Poesie klanglich und rhythmisch genau nachzuahmen, hört bei einem gewissen Punkte einfach auf. Das wird bei der sicher glänzenden Übersetzung von Gries recht deutlich. Die regelmäßigen ottave rime wirken im Deutschen auf die Länge eintönig. (Zu dieser Monotonie und Monorhythmie mag auch die Tatsache beitragen, daß Gries regelmäßig in jeder Stanze sich fünf weiblicher Reime bedient, — die weiblichen gehen voran, die männlichen folgen, und die Schlußreime sind wieder weiblich —, während Schlegel die Anzahl der männlichen und weiblichen Reime variiert und bald diese, bald jene voransetzt. Schlegel bemerkt zum Vorgehen Griesens mit Recht, der Übersetzer habe sich damit ein Mittel der Überraschung genommen. Auch habe die Stanze bei dieser Reimart „eine Hinneigung zum Lyrischen"[253]), was für Tasso passender ist als für Ariost.)

Es ist schade, daß Gries das bei Schlegel so stark ausgebildete Empfinden für alles, was in einem Text geopfert werden darf und was nicht, ein wenig mangelte. Schlegels diesbezüg-

---

[251]) Vgl. p. 25/26 ff.
[252]) A. W. Schlegel, Werke (Weidemann, Leipzig 1847), Bd. 12, p. 250.
[253]) Werke, Bd. 12, p. 256.

liche Worte sind nur allzu wahr: „Läßt man sich, um nichts ganz einzubüßen, von Allem ein Weniges abdingen, so dürfte, unter dem Scheine größerer Genauigkeit, leicht der Charakter verloren gehen.“[254])

Störend empfinden wir auch die durch die eng an den italienischen Text angelehnte Übertragung notwendig gewordenen Apokopen. Wir wollen die Übersetzung von Gries nicht unter die philologische Lupe nehmen[255]). Er selbst hat nach der Ausgabe von 1804—09 noch manches geändert und genauer übersetzt (vgl. 2. Ausg. von 1827)[256]). Die Arbeit muß als Ganzes gewürdigt werden. Und als Gesamtleistung ist sie einzigartig[257]). Mit Gries hat Ariosts Orlando in Deutschland erst eine würdige und, soweit es die Sprache zuließ, gute Form erhalten. Die ein Jahrzehnt später erschienene Übertragung von Karl Streckfuß[258]) ist eine fast überflüssige Leistung. Streckfuß mag da und dort einzelne Stellen geschickter übersetzt haben, im Ganzen und Großen steht seine Arbeit eher hinter Gries zurück. Sehr oft lehnt er sich auch eng an Gries an und verschlimmbessert diesen nur.

So übersetzt Gries Gesang II, 56:

Der wundervolle Schild strahlt gleich Karfunkeln,
Nie gabs ein Licht, das seinem Lichte glich.
Hinfallen mußten sie bei seinem Funkeln,
Blind ward ihr Aug' und ihr Bewußtsein wich.
Auch mir, von fern, begann der Blick zu dunkeln,
Und erst nach langer Zeit erholt ich mich.
Nichts sah ich mehr von Rittern, noch vom Zwerge,
Leer war das Feld und finster Tal und Berge.

Bei Streckfuß heißt die Stanze:

Es glänzet hell das Schild, gleich wie Karfunkeln,

---

[254]) Werke, Bd. 12, p. 259.

[255]) Übrigens hat das A. W. Schlegel in seiner Recension (Werke, Bd. 12, p. 243 ff.) ausführlich genug getan.

[256]) Später hat auch Lachmann seine Übertragung noch einmal bearbeitet (vgl. Reclam, Leipzig).

[257]) Die Übersetzung hatte auch Goethes Beifall gefunden. In einem Brief an Gries (Werke, Weimar 1907, IV. Abt., Bd. 42, p. 202) schrieb er: „Höchst vergnügsam ist es zu schauen, wie sich jene buntbewimpelte südliche Lustjagd so heiter und freundlich auf den Elementen unserer ernsten Sprache bewegt.“

[258]) Halle 1818—20.

Und also leuchtet wohl kein andres Licht.
Man stürzt zur Erde hin bei seinem Funkeln,
Die Sinn' entweichen und das Auge bricht.
Von fern auch fühl' ich mir den Blick umdunkeln,
Und als mir wiederkehrt Sinn und Gesicht,
Sah ich nichts von den Rittern noch vom Zwerge,
Das Feld war leer, und dunkel Tal und Berge.

Streckfuß wirkt im allgemeinen nicht so monoton wie Gries, was zu einem großen Teil auf die von A. W. Schlegel vorgeschlagene freie Wahl der männlichen und weiblichen Reime[259]) zurückzuführen ist. Das dürfte der einzige Vorzug gegenüber Gries sein.

Die neuen Übersetzungen des Orlando Furioso bieten nach Gries eigentlich nur noch ein relatives Interesse. Es handelt sich nicht mehr um ein Ringen, Ariost einzudeutschen, sondern um ein beharrliches Ausfeilen, um eine noch engere Anlehnung an den Urtext zu erreichen. Durch das ganze 19. Jahrhundert erschien die Übersetzung von Gries (trotz den neuen Übertragungen von Kurtz, Kurtz-Heyse, Gildemeister) immer wieder in Neuauflagen. Noch in der von Lachmann durchgesehenen Ausgabe[260]) ist der Griesische Text zugrunde gelegt, während den Übersetzungen von Kurtz (Heyse) und Gildemeister nur kleine Verbesserungen entnommen sind. Kurtz[261]) seinerseits hat die Übersetzungen von Streckfuß und Gries benützt. Die Anlehnung an die schon vorhandenen Texte und die Übernahme von gleichen Reimen sind bei einer so strengen Form, wie es die Stanze ist, nicht nur ein Recht des Übersetzers, sondern (bei der beschränkten Reimmöglichkeit im Deutschen) eine fast unumgängliche Notwendigkeit. In Kurtzens Oktaven sind deshalb sehr oft die Reime dieselben wie bei Gries oder Streckfuß, während die einzelnen Verse nur anders, — aber nicht immer geschickter — ausgefüllt sind:

Gesang 2, Stanze 56[262]):
Vom Schilde geht ein Licht, wie vom Karfunkel,
Mit solchem Glanze strahlt kein andres Licht:

[259]) Athenäum II, p. 278.
[260]) Reclam, Leipzig.
[261]) Stuttgart 1840.
[262]) Vgl. p. 77/78.

Zur Erde mußten sie vor dem Gefunkel,
Die Sinne schwanden, Nacht umgab sie dicht;
Auch mir, von ferne, ward das Auge dunkel,
Und spät erst fand ich Leben und Gesicht,
Doch sah ich keine Ritter, nichts vom Zwerge,
Leer war das Feld, und finster Tal und Berge.

Ein Vergleich mit dem italienischen Text zeigt, daß Kurtz sich in den ersten zwei Versen genauer an den Urtext hält als Gries, während der übrige Teil der Stanze gleich oder ungenauer als bei Gries, zum mindesten nicht geschickter übersetzt ist. Auf diese Übertragung ist später auch Heyse zurückgekommen und hat sie umgearbeitet 1881 wieder herausgegeben (mit Illustrationen von Doré[263]). Eine sehr flüssige (zugleich genaue) Übersetzung lieferte sodann Otto Gildemeister[264]). Sein Text ist von einer derartigen Glätte, daß er sehr oft gar nicht wie eine Übersetzung wirkt. Gildemeister erlaubt sich, im Gegensatz zu Gries, eine weniger wörtliche Übertragung, ohne deswegen ungenau zu werden. Dadurch gelingt es ihm, wie A. W. Schlegel, auch den Ariostischen Tonfall und Rhythmus weitgehend beizubehalten. Selbst Gries wirkt manchmal unbeholfen und verschwommen neben der glatten, scharf umrissenen Linienführung in Gildemeisters Stanzen. So übersetzt Gries Gesang 24, Stanze 1 folgendermaßen[265]):

Wer je den Fuß gesetzt auf Amors Ruthen,
Such', eh der Flügel klebt, sich zu befrei'n;
Denn nichts als Wahnsinn sind der Liebe Gluten,

---

[263]) Wir greifen hier eine sprechende Bemerkung aus einer Anzeige in der illustrierten Zeitung „Über Land und Meer" (XLV) Jan. 1881, p. 331, heraus, wo Folgendes über diese Neuausgabe steht: „Dem Literaturfreunde ist der Dichter des „Rasenden Roland" längst zugänglich durch vortreffliche Übersetzungen, für den Eingang in die Familie waren die übermüthig kecken Liebesabenteuer in dem Tone des Boccaccio ein Hindernis. Jetzt hat Paul Heyse unternommen, die ausgezeichnete Übersetzung von Hermann Kurz zu überarbeiten und alle jene Episoden, welche gegen den Ton unserer Tage verstoßen, zu mildern und auszuscheiden und so eine Ausgabe des herrlichen Gedichtes herzustellen, welche in jeder Familienbibliothek unbedenklich sich zeigen darf." (Vgl. auch Heyses eigene Worte in der Einleitung zu dieser Ausgabe.) — Anläßlich dieses Neudruckes ist auch im „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes" (1881, Nr. 12) von P. Schönemann ein für die damals noch geläufigen Ansichten über Ariost sehr verständnisvoller unvoreingenommener Artikel erscheinen. (Vgl. p. 110, Anmerkung 351).

[264]) Berlin 1882. — E. Schmidt: „Charakteristiken" (I, p. 95) erwähnt noch eine Übersetzung von Laube (Glogau 1824).

[265]) Ausg. 1827/28.

Behaupten ja die Weisen insgemein.
Läßt Rolands Wut nicht immer sich vermuthen,
So stellt sich andre Spur von Tollheit ein.
Und giebt's gewißeres Zeichen eines Tollen,
Als sich um Andre selbst verderben wollen?

Bei Gildemeister lautet die Stanze:
Wer seinen Fuß auf Amors Rute setzt,
Weiche zurück, eh ihm die Flügel kleben!
Denn Lieb' ist doch Verrücktheit nur zuletzt,
Das wird von allen Weisen zugegeben.
Nicht jeder freilich rast wie Roland jetzt,
Tollheit hat manche Art sich kundzugeben;
Doch offenbar ist der ein Narr und Thor,
Wer, weil er andre sucht, sich selbst verlor.

Aber auch in Gildemeisters Übersetzung zeigt sich die Unmöglichkeit, eine bis in die Nüancen genau erfaßte Ton- und Textwiedergabe beizubehalten. Die Ariostische Ironie, die sich oft nur im Tonfall, oft hinter einem flüchtig erwähnten Wort oder hinter der naiv-trockenen Art, wie er sich ausdrückt, versteckt, ist und bleibt unübersetzbar.

Die modernste, sprachtechnisch ausgearbeitetste Übersetzung stammt von Alfons Kißner[266]), der nicht nur den Orlando Furioso, sondern alle poetischen Werke Ariosts übertragen hat.

6. Schelling.

Wir haben gesehen, daß das Bestreben der Brüder Schlegel, sich an einer historisch und philosophisch fundierten Kunstkritik zu orientieren, für Ariost nicht befolgt ist. Ihre Kritik ist vorwiegend empirischer Natur. Sie führen konsequenter und eingehender durch, was schon Herder begonnen hatte. Bedeutender als das Urteil Friedrichs ist das von August Wilhelm, weil dieser als Übersetzer mit Ariosts Technik und Verskunst in einer Art vertraut war, die weit entfernt ist von Friedrichs oberflächlicher Kenntnis des Orlando Furioso. In der

[266]) „Ludovico Ariosto / Sämtliche poetischen Werke" (4 Bde.) übertragen von A. K. Propyläen-Verlag, Berlin 1922 (letzte Ausg.). Vgl. p. 139.

Kritik an Ariost sind die beiden Schlegel insofern wichtig, als sie prinzipiell festgestellt haben, aus welchen Hauptkomponenten eine ästhetische Kritik zusammengesetzt sein müsse, eben aus der philosophischen und der historischen. Diese Forderung ist (in der ästhetischen Kritik Ariosts wenigstens) bei ihnen Programm geblieben. Erst nachdem die Philosophen Schelling und Hegel, von der reinen Spekulation ausgehend, das Problem der Ästhetik in ihrer Weise durchgearbeitet hatten, gelang eine Synthese der empirischen und spekulativen Richtung. Diese Haltung nahm Ariost gegenüber als Erster De Sanctis ein, der — ein guter Kenner der deutschen Literatur —, die spekulativen und historischen „Kräfte" in sich vereinigte. Und erst durch die Wirkung eines De Sanctis wurde Ariost auch in Deutschland (durch Gaspary) eine vollständigere und weitsichtige Kritik zuteil.

Von den beiden Philosophen Schelling und Hegel ist der Erstere[267]) bedeutend konkreter als Hegel[268]), doch fehlt ihm die Vollständigkeit und mathematische Konsequenz Hegels. Vom rein Absoluten ausgehend, umkreist er weit ausholend die ganze Philosophie der Kunst. Dann schnürt er diesen Kreis enger und enger und schreitet von der „ästhetischen Idee" zum „konkreten Kunstwerk", zu den verschiedenen Gattungen und innerhalb derselben zu den Arten vor. Im konkreten Teil geht er nach Möglichkeit chronologisch vor und lehnt sich dabei meistens an Schlegel an. Innerhalb seiner Betrachtungen über die Kunst tritt die Frage nach dem Wesensunterschied zwischen der klassischen und der romantischen, der antiken und der modernen Kunst immer deutlicher hervor. (Darin hat er bereits seine Vorgänger in Schiller und Humboldt. Auch bei den Brüdern Schlegel steht ja das Problem „Klassisch-Romantisch" im Zentrum des Interesses.) Er begründet diesen Gegensatz (wieder weit ausholend) als einen rein geistig bedingten. Die Kunst, eng an den wechselnden geistigen Zustand der verschiedenen Epochen geknüpft, folgt genau der Kurve dieses Wandels.

Bei der Besprechung des Epos bildet wiederum — es ergibt sich logisch aus dem Vorhergehenden — das Problem „Antik-

[267]) Philosophie der Kunst (Werke, I. Abt., 5. Bd.), Stuttgart und Augsburg 1859.
[268]) Vorlesungen über die Ästhetik (Werke, Bd. 10, Teil 1—3), Berlin 1842.

Modern" (oder von der Gesinnung des Dichters aus betrachtet „Naiv-Sentimental") die Achse, um die das Problem kreist. Das antike Epos ist (ähnlich wie bei Schiller und Humboldt) als das harmonisch geschlossene aufgefaßt, in dem „Unendliches und Endliches noch unter einer gemeinschaftlichen Hülle"[269] ruhen. Es ist vollkommen objektiv. Der Dichter tritt als Individuum nirgends hervor. Das Zeitalter und das Volk haben das Homerische Epos gedichtet. Die antike Welt ist die Welt der Gattungen, die moderne die der Individuen. In der antiken Welt war die Mythologie ein Gemeingut, in der modernen „hat jedes wahrhaft schöpferische Individuum sich selbst seine Mythologie zu schaffen."[270] Folglich ist das Grundgesetz der modernen Poesie Originalität. Endliches und Unendliches (in der Antike als Einheit empfunden) treten in der modernen Dichtung als Gegensätze auf.

In den Erörterungen über den Gegensatz von antik und modern innerhalb des Epos zitiert Schelling auch Ariost, „der das ächteste moderne Epos gedichtet hat."[271] An dem Beispiel des Orlando Furioso arbeitet er nun heraus, inwiefern sich dieses moderne Epos mit dem antiken deckt und worin es sich von ihm unterscheidet. Dabei geht er fast ausschließlich historisch vor.

Die mythologische Welt, in der sich Ariost bewegt, war bei allen gebildeteren Nationen als bekannt vorauszusetzen. „Das Wunderbare hatte sich vom Christentum aus verbreitet und in der Berührung mit der Tapferkeit der späteren Zeit sich zu einer romantischen Welt entzündet. Auf diesem glücklicheren Boden nun konnte der Dichter nach Willkür schalten, neu erfinden, schmücken. Alle Mittel standen ihm zu Gebot, er hatte Tapferkeit, Liebe, Zauberei, er hatte zu dem allem noch den Gegensatz des Morgen- und Abendlandes und der verschiedenen Religionen."[272]

Das subjektive Element tritt bei Ariost darin hervor, daß er „seinem Stoff ein gutes Teil Reflexion und Mutwillen beimischt."[273] Schelling fährt darauf fort: „Da ein Hauptcha-

---

[269]) Philosophie der Kunst, p. 420.
[270]) Op. cit. p. 446.
[271]) Op. cit. p. 669.
[272]) p. 669.
[273]) p. 670.

rakter des Romantischen überhaupt in der Vermischung des Ernstes und des Scherzes liegt, so müssen wir ihm jenes zugeben, da von der andern Seite seine Schalkhaftigkeit, sozusagen, wieder nur an die Stelle der Gleichgültigkeit, der Unteilnahme des Dichters im Epos tritt."[274])

Diese Bemerkung ist von größter Bedeutung. Schelling hat als Erster darauf hingewiesen, daß „die Schalkhaftigkeit" wie sie in Ariost auftritt, auch ein Mittel zur Objektivierung ist. Das an sich rein subjektive Element der Schalkhaftigkeit wandelt sich, auf bestimmte Personen oder Situationen angewandt, in dem Sinn in eine gewisse Objektivität, daß der Abstand des Dichters (die Gleichgültigkeit und Unteilnahme,wie Schelling sagt) von seinem Werk dadurch evidenter wird. Durch diese Tatsache nähert sich Ariost in der Haltung seinem Werk gegenüber in einer gewissen Weise wieder Homer.

Wir können noch einen Schritt weiter gehen (die Beziehung auf Homer hat für uns weniger Wert) und sagen, daß die Ironie bei Ariost eine ähnliche Wirkung tut wie die eben erwähnte Schalkhaftigkeit. Schelling sagt bei der Besprechnung des Romans[275]) folgendes über die Ironie: „Sie ist die einzige Form, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am Bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird." Damit ist nichts Charakteristisches über die Ariostische Ironie gesagt, sondern lediglich auf eine Wirkung der Ironie im allgemeinen hingedeutet. Hingegen trifft diese Wirkung auch bei Ariost zu, und sie mußte erwähnt werden, weil diese Funktion (unter andern) im Orlando Furioso leicht übersehen wird.

Eine eigenartige Parallele zieht sodann Schelling zwischen Homer und Ariost, indem er darauf hinweist, daß im Orlando Furioso wie bei Homer der Anfang unbestimmt sei. Das Gedicht ist einfach ein Ausschnitt aus einer gewissen Welt und einer gewissen Zeit. Und dieser Ausschnitt hätte ebensogut nach vorne wie nach hinten noch erweitert oder verkürzt werden können. Das ist nach Schelling ein Charakteristikum des klassischen Epos. Und darin stimmt Ariost mit Homer überein. Die Parallelsetzung mit Homer ist in dieser Hinsicht um so

---

[274]) p. 670.
[275]) p. 675.

interessanter, als fast alle Ariostkritiker tadeln, daß der Orlando Furioso weder Anfang noch Ende habe.

Am schärfsten hebt sich das moderne Epos vom antiken ab durch den Begriff des Wunderbaren. Bei Homer fehlt das Wunderbare gänzlich. Alles ist natürlich, weil auch die Götter natürlich sind. Im Homer ist also, wenn man so will, „alles, aber eben deswegen nichts wunderbar."[276]) (Unendliches und Endliches noch unter einer gemeinsamen Hülle.[277]) Erst in der modernen Poesie, der Poesie der „geteilten Welt", wird das Wunderbare als wunderbar und nicht mehr als natürlich empfunden. „Allein Ariosto hat wirklich vortrefflich verstanden, sein Wunderbares vermittels seiner Leichtigkeit, seiner Ironie und des oft ganz ungeschmückten Vortrags in ein Natürliches zu verwandeln."[278]) Diese Tatsache, die wir auch schon angedeutet haben[279]) (wir sprachen von „unglaublich" und „glaubhaft", betonten also mehr, was die ratio als reell anerkennen oder verwerfen muß), bekommt in diesem Zusammenhang eine besondere und tiefere Bedeutung. Dadurch, daß der Gegensatz von „wunderbar" und „natürlich" aufgehoben wird (wenn auch auf eine ganz andere Weise als bei Homer, wo a priori gar kein Gegensatz vorhanden war), bestätigt sich Croces Ansicht[280]), wonach der letzte und tiefste Sinn der Ariostischen Kunst die Harmonie sei. Die Gegensätzlichkeit der einzelnen Elemente an sich ist bei Ariost in einem gewissen Sinne überwunden. Er hat eine neue Welt der Einheit geschaffen, die in ihrem Wesen von der antiken Einheit völlig verschieden ist und eigentlich nur den Namen mit ihr gemein hat.

Schelling sucht zu charakterisieren. Was Schlegel über Ariost urteilte, war immer gleich ein Werturteil. Auch Homer wird von Schelling nicht einfach als Modell gepriesen; es wird nur von Homer ausgehend der geistige Wandel im Epos (innerhalb des geistigen Wandels im allgemeinen) verfolgt.

Seine ganze Charakteristik zusammenfassend, sagt er folgendes über das Wesen des Ariostischen Rittergedichtes: „Es

---

[276]) p. 671.
[277]) Vgl. p. 82 dieser Arbeit.
[278]) p. 671.
[279]) Vgl. p. 20 dieser Arbeit.
[280]) Vgl. p. 36 dieser Arbeit.

ist durch den Stoff episch, d. h. der Stoff ist mehr oder weniger universell, durch die Form aber ist es subjektiv, indem die Individualität des Dichters dabei weit mehr in Anschlag kommt, nicht nur darin, daß er die Begebenheit, welche er erzählt, beständig mit der Reflexion begleitet, sondern auch in der Anordnung des Ganzen, die nicht aus dem Gegenstand selbst sich entwickelt, und weil sie die Sache des Dichters ist, überhaupt keine andere Schönheit als die Schönheit der Willkür bewundern läßt."[281])

Innerhalb des konkreten Teils der Schellingschen Darstellung ist Ariost also lediglich als aufschlußreiches Beispiel genannt, um den Wesensunterschied zwischen dem antiken und dem modernen Epos herauszuarbeiten. Dieser konkrete Teil ist seinerseits eingebaut in die eigentliche „Philosophie der Kunst". Keiner der im konkreten Teil gebrauchten Begriffe ist deshalb unklar. Jeder ist eindeutig definiert und nimmt im Bau der Philosophie seinen ganz bestimmten Platz ein. Die unbedingte Klarheit und die Gedankenweite des Ganzen wirken sich auch auf die im Besonderen als Beispiele angeführten Werke aus. Deshalb ist das Wenige, das Schelling zur Charakterisierung Ariosts anführt, recht bedeutend. Im Thema „Antik und Modern im Epos" dringt er sowohl im allgemeinen, als auch speziell bei Ariost tiefer ein als Humboldt. Als spekulativer Theoretiker ist er in seiner Charakterisierung auch weniger beengt, als wenn er sich nur innerhalb der durch die Empirie gewonnenen Richtlinien bewegt hätte. In der Geschichte der deutschen Ariostkritik ist Schelling (neben den wertvollen Einzelbemerkungen) also vor allem wichtig durch die philosophisch umfassende Darstellung der Kunst. Sie hat neben der noch gründlicheren und eingehenderen „Ästhetik" Hegels erst die „ästhetische Kritik" im Sinne eines De Sanctis ermöglicht, der die notwendige Empfänglichkeit für das geschichtliche Leben mit einem bemerkenswerten spekulativen Talent vereinigt.

---

[281]) p. 672.

7. Hegel.

Hegels Ästhetik, die wie Schellings Philosophie der Kunst und die Schriften und Vorlesungen der Brüder Schlegel für die Entwicklung und den Wandel der Kunstauffassung überhaupt von größter Wichtigkeit war, wird heute als Konzeption der Kunst vielfach als überlebt betrachtet[282]). Vor allem wird auf die große Abstraktheit des Hegelschen Systems hingewiesen, das die Kunst in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit gar nicht erfasse. Dagegen sind sich alle einig über die Fülle der aufgeworfenen Probleme, einzelner Gedanken und glücklich formulierter Urteile. Die scharfe Durchdachtheit und Gründlichkeit im Einzelnen sind in der Tat der Teil der Ästhetik, der sich lebendig erhalten hat (sei es nun, daß bewußt auf Hegel Bezug genommen wird oder, was häufiger ist, daß seine Anschauung einfach in die der Nachwelt übergegangen ist.).

Da nach Hegel die Kunst aus der absoluten Idee hervorgeht, ja ihr Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten selber ist[283]), muß er zunächst den Begriff „Idee" und daran anschließend „Idee des Kunstschönen" oder „Ideal" umschreiben. Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen[284]). Diese „Unterschiede" sind die besonderen Kunstformen, „als die Entwicklung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt und durch die Kunst zur Existenz gelangt."[285]) Und zwar unterscheidet er drei Formen: die symbolische, die klassische und die romantische. Die symbolische Kunst sucht die „vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die classische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung findet, und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet."[286]) Darauf bespricht er die einzelnen Kunstformen, wobei er jeweilen sehr weit ausholt, und erst dann geht er vom Allgemeinen auf das Besondere, auf das System der einzelnen Künste (Archi-

---

[282]) Vgl. etwa B. Croce: Saggio sullo Hegel (Bari 1913), p. 84 ff.
[283]) Vgl. „Ästhetik" I, p. 89.
[284]) Ästhetik I, p. 377.
[285]) I, p. 377.
[286]) I, p. 380.

tektur, Skulptur, Malerei, Musik, Poesie) ein, die er, soweit es möglich und angebracht ist, den drei Grundformen „symbolisch", „klassisch", „romantisch" zuteilt. Die Poesie ordnet er (wenn auch in weiterem Sinne) nach den gewöhnlichen Hauptgattungen: Lyrik, Epos und Drama. Jedoch in der geschichtlichen Entwicklung sowohl der epischen Dichtung als auch der Lyrik unterscheidet er (diesmal vom historischen Standpunkt aus) wiederum die drei Stufen: symbolisch, klassisch, romantisch. Diese drei Haltungen in der Kunst entsprechen drei Weltanschauungsweisen. Zugleich aber stellt Hegel die Poesie (eben mit Hinweis auf diese drei Formen) als diejenige besondere Kunst dar, „an welcher . . . die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt, und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher, sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält."[287]) Und in diesem Auflösungsprozeß wird auch Ariost als wichtiges Beispiel genannt. Das Romantische an sich ist bei Hegel schon als „Prinzip der Auflösung des klassischen Ideals"[288]) aufgefaßt. Doch das Romantische löst auch sich selber auf, zerfällt in sich. Sobald nämlich ein Gegenstand durch die Kunst oder das Denken so vollständig vor das sinnliche oder geistige Auge getreten ist, „daß der Gehalt erschöpft, daß alles heraus ist, und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrig bleibt, dann verschwindet das absolute Interesse"[289]) an diesem Gehalt. „Und das wahrhafte Bedürfnis, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich gegen den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren . . ."[290]), wie z. B. „in Italien und Spanien, beim scheidenden Mittelalter, Ariosto und Cervantes sich gegen das Rittertum zu wenden anfingen."[291])

Nach Hegel ist die Dichtkunst durch die Bildung der Reflexion, der Kritik und durch die Freiheit des Gedankens, „nachdem auch die notwendigen besonderen Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, sozusagen zu einer tabula rasa gemacht."

---

[287]) III, p. 332.
[288]) II, p. 217.
[289]) II, p. 231.
[290]) II, p. 231.
[291]) II, p. 232.

Wir sehen, auch bei Hegel wird Ariost nicht seiner eigentlichen Kunst wegen besprochen. Er dient gewissermaßen nur als Beweismaterial für seine Konzeption der Kunst. Nichtsdestoweniger sind die einzelnen Bemerkungen in der Geschichte der Ariostkritik sehr wichtig, und einen großen Teil der Hegelschen Ansichten hat De Sanctis geteilt oder unverändert übernommen:

„In Ariosto ergötzen besonders die unendlichen Verwickelungen der Schicksale und Zwecke, die märchenhafte Verschlingung phantastischer Verhältnisse und närrischer Situationen, mit denen der Dichter bis zur Leichtfertigkeit hin abenteuerlich spielt. Es ist lauter blanke Torheit und Tollheit, mit der es den Helden Ernst sein soll . . . Die Heldenschaft und Tapferkeit erscheint bis zu einer Spitze heraufgeschraubt, auf welcher sie nicht mehr zu einem gläubigen Erstaunen, sondern nur zu einem Lächeln über die Fabelhaftigkeit der Taten erregt. Bei der Gleichgültigkeit aber, in Rücksicht auf die Art und Weise, wie die Situationen zu Stande kommen, wunderbare Verzweigungen und Konflikte herbeiführen, angefangen, abgebrochen, wieder verflochten, durchschnitten und endlich überraschend gelöst werden, so wie bei der komischen Behandlung der Ritterlichkeit, weiß dennoch Ariosto das Edle und Große, das in der Ritterschaft, dem Mut, der Liebe, der Ehre und Tapferkeit liegt, ganz ebenso zu sichern und herauszuheben, als er andere Leidenschaften, Verschmitztheit, List, Geistesgegenwart und vieles Sonstige noch treffend zu schildern versteht.“[292]) Ferner weist er im Vergleich mit Cervantes auf „die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivetät hin, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen läßt, während der tiefere Roman des Cervantes das Rittertum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolierte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder

[292]) II, p. 213/14.

über das zum Teil Täppische, Alberne, zum Teil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt, und die Mängel derselben lebendig vor die Augen führt."[293])

8. Hegel und De Sanctis.

Hegels Charakteristik deckt sich in den wichtigsten Punkten mit den Grundzügen der De Sanctianischen Kritik. Auch andere einzelne Urteile aus seiner Ästhetik sind in die Darstellung der Geschichte der italienischen Literatur des De Sanctis übergegangen. Jedoch hat dieser sich von der eigentlichen Hegelschen Kunstphilosophie (die ihn in der Jugend so stark beeindruckt hatte) im Laufe der Jahre mehr und mehr frei zu machen gesucht. Er nahm in Neapel sogar Stellung gegen die fanatischen Hegelianer, die die Theorie ihres Lehrers mißbrauchten, indem sie von einem abstrakt philosophischen System ausgehend, jedes Kunstwerk beurteilten und verurteilten[294]). Im Grunde war De Sanctis nie für das rein spekulative Vorgehen Hegels bedingungslos eingenommen gewesen. Er hatte ein viel zu lebendiges, unmittelbares Verhältnis zur Dichtkunst, um ein Anhänger des Apriorismus zu werden. (Noch ferner stand er allerdings dem immer noch nicht überwundenen Dogmatismus rationalistischer Kritiker.) In seiner Storia della letteratura italiana offenbart sich De Sanctis' Stellung als Kritiker eigentlich am klarsten: er sucht eine Philosophie der Kunst zusammen mit der Entwicklung des „poetischen Geistes" (spirito poetico) in Italien (in den verschiedensten individuellen Äußerungen) darzustellen. Da diese Synthese bei ihm nicht einem künstlichen Vorgang entspricht, sondern gewißermaßen eine natürliche Folgerung seiner eigenen Lebens- und Weltauffassung ist, ist dieses Werk auch auf eine einzigartige Weise gelungen. Gewiß gibt es Stellen, wo der philosophisch abstrahierende Charakter, das „concetto a priori" evident hervortritt, und andere Stellen, wo die nur auf das Geistesgeschichtliche bedachte Darstellung den individuellen, poetischen Wert eines Werkes vermissen läßt (letzteres dürfte häu-

---

[293]) III, p. 414.
[294]) Vgl. Croce: Saggio sullo Hegel, p. 380.

figer der Fall sein als ersteres), doch handelt es sich bei diesen Einseitigkeiten nie um Gesamtdarstellungen, sondern stets um einzelne Stellen. Die überwiegend historische Auffassung macht sich z. B. in der Charakteristik des Orlando Furioso in seiner Literaturgeschichte geltend[295]), wo De Sanctis sagt, Ariosts Gedicht habe keinen anderen Sinn als die Kunst selbst, es sei nicht das Werk eines Dichters, sondern eines „artista". Diese Ansicht ist eine klare Folgerung der geistesgeschichtlichen Darstellung, die De Sanctis vom Rinascimento gibt: Die Ideale, die das Mittelalter noch hatte, waren zerstört; was einzig noch lebte, war der Kult der Kunst. Und Orlando Furioso ist der schönste Tempel, der der Göttin der Kunst errichtet worden ist. De Sanctis hatte in den Zürcher Vorlesungen diese rein historische Auffassung durch die Erwähnung individueller Momente im Orlando[296]) zu erweitern versucht, doch ist eigentlich erst Croce[297]) diese ergänzende Darstellung des Wesens der Ariostischen Kunst gelungen.

9. Der Begriff der Ironie.

Der spekulative und der historische Teil der Hegelschen Ästhetik (soweit sie den Orlando Furioso betreffen) sind in der Geschichte der Ariostkritik von größter Wichtigkeit. Der Standpunkt, wonach die Kunst einerseits entweder reines Spiel, Zeitvertreib oder anderseits Tendenzmittel sei, ist hier zum vornherein aufgegeben. Die Kunst geht aus dem Absoluten hervor und kann also, insofern sie dieses Absolute wiederzugeben sucht, nur unvollkommen sein. Der Gipfelpunkt jeder Kunst ist die Klassik, da sie das „Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag."[298]) Auf die Poesie angewandt ist das, was der Klassik folgt, die Romantik, einerseits erst das wahre Erkennen des „Geistes" und anderseits (weil das nun erfaßte Absolute als solches nicht darstellbar ist in der Kunst, folglich die Einheit von „innerer Bedeutung und äußerer Gestalt" nicht mehr als echt und wahr empfunden

[295]) II, p. 1—40.
[296]) Vgl. Scritti vari, Napoli 1898.
[297]) Vgl. p. 36.
[298]) Ästhetik I, p. 100.

wird) eine Sprengung der klassischen Einheit, eine Auflösung. Diese Auflösung schreitet innerhalb der romantischen Kunstform weiter, indem sie sich selbst zersetzt. (Die Dichtung ist also durch „das vorschreitende Bewußtsein" nach Hegel dem Untergang geweiht; eine Ansicht, die De Sanctis aus seiner lebendigen Beziehung zur Kunst nicht akzeptieren konnte.) Ariost und Cervantes sind Beispiele für Dichter, die diesen Mangel an Identität, diesmal zwischen der Welt des Rittertums und der sie umgebenden „realen" Welt, vom Standpunkt der Komik aus zur Anschauung bringen[299]). Was bei den früheren Kritikern bis zu den Brüdern Schlegel als Mangel empfunden worden war, deutet Hegel zur geistreichsten Stellungnahme eines Dichters seinem Stoff gegenüber um. Schon Schelling hatte darauf hingedeutet, daß Ariost sich mit Hilfe der Ironie zum Herrn über sein Werk gemacht habe. (Was Schelling Ironie nennt, ist bei Hegel eher Humor. Ironisch ist nach ihm Cervantes, während Ariost die Welt mehr humoristisch betrachtet. Die Ironie, allgemein formuliert, — nicht im Sinne der romantischen Schule in Deutschland —, unterscheidet sich vom Humor ja dadurch, daß sie dem ironisierten Gegenstand die Daseinsberechtigung abspricht, während der Humor den Scheinwert zwar enthüllt, ihn jedoch nicht zerstört.) Oberflächlich betrachtet mag es sonderbar anmuten, daß ausgesprochen die Schlegel und Tieck, die die absolute Souveränität des Schaffenden über sein Werk als Doktrin verfochten, Ariosts „Formlosigkeit" und allzu willkürliches Vorgehen rügten. Bedenkt man aber, aus was für inneren und äußeren Bedingungen heraus die Forderung der Ironie bei den deutschen Romantikern (vor allem kommt hier die Jenenser Schule in Frage) gewachsen ist, so sieht man gleich, daß trotz einigen gemeinsamen Punkten der Wesensunterschied zwischen der Ariostischen Kunst und der Schlegelschen Doktrin viel zu groß ist, als daß die Romantiker im Orlando Furioso eine mit ihrer Ironie identische Geisteshaltung gefunden hätten. Die Ironie Friedrich Schlegels[300]) bedeutet eine ganz bewußte Haltung des modernen

---

[299]) Ästhetik III, p. 414.

[300]) Wir gehen hier nicht auf den Wandel ein, den der Begriff Ironie bei Friedrich Schlegel selber durchgemacht hat. Vgl. dafür: Haym, Romantische Schule, Berlin 1870.

Künstlers. Diese Haltung geht von der Erkenntnis aus, daß der Widerstreit zwischen Endlichem und Unendlichem auch in der Kunst und Poesie nicht geschlichtet werden kann. Der Künstler wird nur dadurch des Gegensatzes in der von ihm geschaffenen Welt Herr, daß er über diese Welt hinausgeht, indem er sich zu seiner Schöpfung, „zu der Hervorbringung durch das genialische Ich, verhält wie der Philosoph im Philosophieren zu der Schöpfung der wirklichen Welt.“[301]) Damit vertritt Schlegel auf dem Gebiet der Kunst etwas Ähnliches wie Fichte in seiner Philosophie mit der Freiheitslehre („Ich“ — „intellektuelle Anschauung“).

Die Ironie im Sinne Friedrich Schlegels wird also als unendliche Freiheit des genialen Subjektes aufgefaßt, als absolute Souveränität des Dichters seinem Werk gegenüber. Ironie in dieser allgemeinen Bedeutung könnte man auch bei Ariost finden, wenn man an die Willkür denkt, mit der er seine Welt und Gestalten schafft und zerstört. Jedoch entspringt bei ihm diese Haltung einer spontanen, naiven Freude, der Einbildungskraft die Zügel schießen zu lassen. Die Willkür Ariosts ist also zunächst durch den Grad der Bewußtheit, mit der sie der Dichter als Mittel verwendet, von der theoretischen Ironie Schlegels verschieden. Bei Schlegel ist die Ironie ein bewußtes (auch zeitpsychologisch bedingtes) Mittel, um diese absolute Souveränität des Künstlers dem Kunstwerk gegenüber zu verwirklichen. Bei Ariost entspricht die Willkür, mit der er seine Phantasiewelt baut und zerstört, einem persönlichen Bedürfnis (der Lust am „fantasticare“), das zunächst gar nichts mit seinem Künstlertum zu tun hat. Deutlich treten aber die Unterschiede zwischen der Ariostischen Willkür und der romantischen Ironie vor allem in der Anwendung dieser Schlegelschen Doktrin, in der Dichtung der Romantiker hervor. In Tieck macht sich der Widerstreit von „Endlichem und Unendlichem[302])“ in einem unversöhnlichen Gegensatz von Phantasie und Reflexion, Gefühl und Vernunft geltend. Das intellektuelle Element zerstört meistens das der reinen Phantasie und des

[301]) Haym, p. 260.
[302]) Siehe oben.

Gefühls. Der Geier der Reflexion zernagt auch Brentano[303]) und Hoffmann ewig wiederkehrend das Herz.

Auch in Ariost nimmt die Reflexion einen Teil seiner Dichtung ein. Aber die Reflexion hat eine ganz andere Funktion bei ihm. Sie dient nicht dazu, die durch die Phantasie geschaffene Illusion zu zerstören (in Tiecks dramatischen Werken wirkt sich das intellektuelle Element fast ausschließlich in Form der Illusionszertrümmerung aus). Sie löst keine Dissonanz aus. Sie steht nicht in schroffem Gegensatz zu der von der Phantasie des Dichters geschaffenen Welt, sondern sie behandelt diese Welt wie eine reelle. Dadurch wird eine neue Welt geschaffen, die nicht mehr die der reinen Phantasie ist, aber auch nicht die der äußeren Realität, sondern eine Synthese beider, eine neue Realität: die Ariostische Welt.

Die ironische Haltung der Romantiker bezieht sich aber nicht nur etwa auf die Gestaltung des Stoffes, sondern auch auf die der Form. Die Folge dieser Freiheit ist die eigentliche Maß- und Formlosigkeit, die wiederum bei Tieck besonders evident ist. Diese Formlosigkeit erhellt der strengen Ariostischen Form gegenüber von neuem den großen Unterschied zwischen der romantischen und der Ariostischen Ironie. Auch die Transzendentalpoesie, eine weitere Konsequenz der ironischen Haltung bei den Romantikern, ist Ariost durchaus wesensfremd, ebenso wie die aus dem Gegensatz von Endlich und Unendlich wachsende unendliche Sehnsucht, die ja oft als das seelische Urmotiv der Romantiker aufgefaßt wird[304]). Mit keinem der deutschen Romantiker, von Schlegel bis Kerner, dürfte die Ariostische Ironie bedenkenlos verglichen werden. Sie ist, selbst wo sie effektiv mit der romantischen identisch zu sein scheint, prinzipiell etwas durchaus anderes.

Die Ariostische Ironie läßt sich nicht so leicht auf einen Generalnenner bringen. Sie ist zu vielgestaltig. Wir wollen im Folgenden ihre wichtigsten und wesentlichsten Merkmale aus einigen Beispielen abzuleiten suchen.

---

[303]) Vgl. M. Pulver: Romantische Ironie und romantische Komödie. Diss. (Freiburg i. B.) St. Gallen 1912.

[304]) Vgl. W. Jost: Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann, (Frankfurt a. M. 1921), p. 1.

In einem Briefe an Sophie von La Roche[305]) schreibt Wieland einmal: . . . si j'aime aussi à railler sur les défauts de l'une (= humanité) et les faiblesses des autres (= hommes), c'est ordinairement avec douceur et dans l'intention de leur dire en plaisantant des vérités utiles, et qu'on n'ose quelquefois dire directement." Diese Auffassung der Ironie, ohne Aufdringlichkeit (avec douceur) und scherzend die Wahrheit zu enthüllen, finden wir sehr häufig auch bei Ariost, jedoch ohne die moralisierende Tendenz (dire des vérités utiles). Für diese Art der Ironie brauchen wir keine Beispiele anzuführen. Denn in so allgemeiner Funktion zeigt sie kein spezifisch Ariostisches Merkmal. Dem Wesen der Ariostischen Ironie kommen wir schon näher, wenn wir uns z. B. im 11. Gesang den Kampf zwischen Orlando und dem Meerungeheuer vergegenwärtigen. Die Schilderung des Monstrums gehört in diesem Gesang zum traditionellen Element. Ungeheuer hat auch Boiardo mit allen Mitteln der Phantasie glänzend dargestellt. Das Einzigartige bei Ariost setzt mit der Stanze 37 ein. Hier wird nun das Wunderbarste, Phantastischste mit einer derartig trockenen Sachlichkeit und präzisen Realistik geschildert, daß zwar das phantastische Element durch das realistische, das realistische durch das phantastische ironisiert wird, aber das natürliche Ineinanderspielen beider Elemente erhebt diese Schilderung auf eine Ebene, wo weder Realistik noch Phantastik unterschieden werden können, wo sich alles in einer neuen Welt bewegt, in einer Synthese beider[306]). Die Funktion dieser Ironie wäre also Ausgleich zwischen gegensätzlichen Elementen, Harmonie[307]). Das schönste Beispiel, das zugleich den Kernpunkt der Ariostischen Ironie in großer Perspektive beleuchtet, ist die Mondepisode[308]). Zunächst offenbart sich im 34. Gesang die seit Dante durchaus gewandelte Auffassung des Lebens und der Religion. Denn Astolfs Reise auf den Mond ist nichts anderes als eine Parodie von Dantes Fahrt durch das Reich der Toten[309]). Die in der Hölle wegen ihrer Grausamkeit gegen

---

[305]) C. M. Wielands Briefe an S. v. La Roche (Berlin 1820, Br. Nr. 12.)
[306]) Vgl. p. 93.
[307]) Vgl. p. 36.
[308]) c. XXXIV.
[309]) Vgl. De Sanctis, Storia della lett. ital., II, p. 35.

ihren Geliebten bestrafte Lidia[310]) ist eine parodierte Francesca da Rimini. Auch die Schilderung des irdischen Paradieses muß in diesem Sinne aufgefaßt werden. Diese Mentalität lag durchaus im Geist der Zeit. Jedoch einzigartig tritt das persönliche Element und mit ihm die Ariostische Ironie in der eigentlichen Mondbeschreibung auf. Hier ist diese Umwertung der Werte (das Phantastische wird ganz realistisch, materialistisch, das Realistische wie ein Traum behandelt) auf die Spitze getrieben: der Mond wird zur Erde, die Erde zum Mond. Dadurch, daß Ariost das Übernatürliche auf die Dimensionen des Wirklichen und Natürlichen reduziert, wird der Kontrast zwischen diesen beiden Welten so herabgedämpft, daß er gar nicht mehr als Kontrast empfunden wird. Die verschiedenen Elemente der beiden Welten sind nun Teile einer neuen Einheit, die weder mit dem „Mond", noch mit der „Erde" identisch ist[311]). Diese neue Einheit ist wiederum die aus der Ironie hervorgegangene Ariostische Welt.

Auch die Raserei des Protagonisten ist in gleichem Sinne ironisch dargestellt. Der Leser wird so langsam und gradweise auf das Außerordentliche und Unglaubliche dieser Raserei vorbereitet, daß im Augenblick des ersten Ausbruches die Illusion vollkommen ist. Das realistische Element tritt hier[312]) das erste und (mit solcher Kraft) einzige Mal in Form einer psychologischen Motivierung auf. Mit meisterhafter Sicherheit und aus einer tiefen Kenntnis der menschlichen Psyche heraus verfolgt Ariost in dramatischer Steigerung gradweise den wechselnden Zustand des wild erregten und der völligen Zerrüttung entgegensteuernden Orlando. Phantasie und Realität sind hier wie kaum an einer zweiten Stelle des Werkes enge, unzertrennliche Einheit. Die Ironie als eine ausgleichende Kraft, die eine neue Welt zwischen „sogno" und „realtà" schafft, hat hier ihren Gipfelpunkt erreicht. Auch die berühmte Rodomontepisode beim Angriff auf Paris[313]) spielt sich in dieser „Zwischenwelt" ab. Wohl sind auch hier durchaus realistische Momente gegeben, etwa in der wachsenden Angst der belagerten Christen

[310]) Vgl. zu dieser Stelle Boccaccio, Decamerone, Giornata quinta, novella ottava.
[311]) Momigliano (Saggio sull'Orlando Furioso, Bari 1932) spricht von einem „tono sospeso tra la realtà e il sogno che è la nota costante di tutto il poema" (p. 11).
[312]) c. XXIII.
[313]) XIV—XVIII.

in Paris, ferner in einzelnen Momentbildern, sowohl auf Seiten der Sarazenen als auch der Christen; aber solche realistischen Einzelheiten werden in diesem Rahmen gar nicht mehr als Teile einer reellen Welt empfunden. Wer kann z. B. die Angst der Christen noch ernst nehmen nach dem köstlichen Gebet des Kaisers, der geradezu an das Prestige Gottes appelliert, um seine Hilfe zu erlangen (. . I pagani diran che nulla puoi, che perir lasci i partigiani tuoi . .)[314]). Dieses Gebet hat unmittelbar Erfolg, indem der Engel Michael höchst persönlich zugunsten der Christen eingreift (mit Hilfe der allegorischen Figuren „Silenzio" und „Discordia"). Unter solchen Umständen beginnt der blutige Sturm auf Paris. Die realistischen Einzelheiten, die nun folgen, kann man zum vornherein nicht mehr ernst nehmen. Die Unterscheidung zwischen realistisch und phantastisch fällt einfach dahin. Wir blicken in eine Welt, in der der Dichter selbstherrlich, nach seinen eigenen Gesetzen alles leitet und ordnet. Hier vollführt Rodomont seine Wundertaten: in einem Sprung setzt er über den Graben zwischen der ersten und der zweiten Mauer (während die 11 028 Sarazenen, die die zweite Mauer zu erreichen suchen, im Graben jämmerlich verbrennen); dann beginnt die bestialische Raserei Rodomonts in Paris. Ein einziger Mann versetzt die ganze Stadt in Schrekken. Quartiere steckt er in Brand, Tausende von Christen streckt er mit seinen gut gezielten Hieben nieder. Die Köpfe, Arme, Rümpfe und Beine fliegen nur so:

Quindici o venti ne tagliò a traverso,
Altri tanti lasciò del capo tronchi,
Ciascun d'un colpo sol dritto e rovescio;
Che viti o salci par che poti e tronchi:
Tutto di sangue il fier Pagano asperso,
Lasciando capi fessi e bracci monchi,
E spalle e gambe ed altre membra sparte,
Ovunque il passo volga, al fin si parte[315]).

Die Ironie bewirkt auch hier ein völliges Verwischen der Grenzen zwischen „sogno" und „realtà", sie schafft eine neue, alle Kontraste umfassende, in sich harmonische Welt.

---

[314]) XIV, 70.
[315]) XVIII, 20

Diese Funktion der Ironie ist bei Ariost vom ästhetischen Standpunkt aus die wichtigste und wesentlichste. Aber auch in anderer Hinsicht hat seine Ironie eine gewisse individuelle Note. Selbst da, wo sie keine andere Funktion hat, als nebenher durch eine flüchtige Bemerkung eine menschliche Schwäche, eine durch die Erfahrung bezeugte Wahrheit festzustellen, selbst da hat sie ihre eigene Nüance. Diese Nüance drückt sich in dem leisen spöttisch-skeptischen und doch irgendwie liebevollen, gutmütigen, bis an die sanfte Melancholie streifenden Lächeln aus. Es ist keine bissige Ironie, sondern eine resignierte, die mit der Wahrheit als Faktum rechnet. Das Bedauern und das Lächeln über diese Wahrheit sind gleichmäßig verteilt[316]).

Die Äußerungsweise seiner Ironie ist sehr verschiedenartig. Bald ist sie so in der Erzählung versunken, daß sie kaum bemerkt wird, bald äußert sie sich in jenem schalkhaft flüchtigen Lächeln (etwa allen Tugenden der Ritter gegenüber), das sich wie ein feiner Zauberhauch über die schönsten Stellen seiner Dichtung breitet, bald bricht sie offen und deutlich hervor und kann sich bis zur Satire steigern.

Zusammenfassend können wir sagen, daß das Einzigartige der Ariostischen Ironie sich in der (durch seinen Charakter und teilweise zeitpsychologisch bedingten Art) äußert, wie bei ihm Phantasie und Realität, Scherz und Ernst, Laster und Tugend, Irrtum und Wahrheit usw. beständig ineinander übergehen. Der Zwiespalt zwischen Realität und Phantasie (der bei den deutschen Romantikern als starke Dissonanz auftritt) ist hier mittels der Ironie in der ästhetischen Welt Ariosts aufgehoben. Der Dichter steht als souveräner Meister über der von ihm geschaffenen Welt, ordnet, baut und zerstört in ihr. Mittelalterlicher Phantasiereichtum ist von neuzeitlicher Denkungsart durchsetzt, ohne daß das Eine das Andere ausschließt. Es ist die Haltung des Renaissancemenschen in der Periode des Übergangs vom Mittelalter in die Neuzeit, in einer Periode, in der

---

[316]) Guido Piovene in seinem Aufsatz „L'Ariosto nel gusto moderno" (Zeitschrift „Pan", 1. Dez. 1933, p. 86/87) äußert sich über diese ausgleichende Haltung Ariosts wie folgt: „... il segreto delle meraviglie ariostesche: quel dorare tutto, e spargere tutto di miele: quell'armonia, quella giustezza d'accento: quell'essere dovunque pittore: e il non apparir nel suo mondo, se non come un sorriso che filtra tra riga e riga, e l'ironia che non è commento, ma quasi un continuo respiro: e la distante serenità."

das Unversöhnliche und Gegensätzliche dieser zwei Welten noch nicht brennendes Problem, quälendes Bewußtsein geworden war.

Eine Parallelsetzung der Ariostischen Ironie mit der der deutschen Romantiker ist deshalb nur in einem oberflächlichen Sinne zu verantworten[317]). Die geistigen Haltungen, aus denen die Ironie bei diesen und bei jenem entspringt, sind zu verschieden, als daß sie vorbehaltslos miteinander verglichen werden oder gar einander gleichgesetzt werden dürfen. Vielleicht haben die Schlegel und Tieck eben diesen Unterschied bei Ariost empfunden und seinen Orlando deshalb so negativ beurteilt. Am stärksten wurde von Schelling und Hegel auf die Souveränität Ariosts seinem Werk gegenüber hingewiesen. Doch wurde auch von ihnen diese Haltung nicht der romantischen Ironie gleichgesetzt.

10. F. Th. Vischer.

In diesem Zusammenhang muß auch noch der Hegelianer und Kollege De Sanctis' in Zürich[318]), Friedrich Theodor Vischer erwähnt werden. In seiner „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen"[319]) (die der Zeitfolge nach noch nicht genannt werden sollte, doch wegen ihrer Stellung zur Kunst nach Hegel zitiert werden muß) finden sich zwar nicht prinzipielle Übereinstimmungen mit De Sanctis, wohl aber einzelne Urteile über italienische Dichtung, die mit den De Sanctianischen übereinstimmen. Ariost wird von Vischer nicht charakterisiert. Es werden einige Hauptzüge seiner Dichtung lediglich erwähnt, um dabei festzustellen, daß der Orlando Furioso kein Epos, sondern ein episch entwickeltes Märchen sei. Vischer schreibt: „Hier (bei Ariost und Tasso) ist völlig freie, entbundene Kunstpoesie, wie sie den Schluß des Mittelalters, den Anfang der

---

[317]) Auch Croce („Ariosto, Shakespeare e Corneille") würde die Ariostische Ironie der romantischen gleichsetzen, „se presso quei pensatori e letterati, l'ironia non fosse stata poi confusa col cosidetto umorismo e con la bizzarria e stravaganza, ossia con atteggiamenti che turbano e distruggono l'arte" (p. 71). Dagegen macht E. Fromaigeat in seiner Dissertation „Die komischen Elemente in Ariostos Orlando Furioso" keinen Unterschied zwischen der romantischen und der Ariostischen Ironie.

[318]) Vgl. Croces Artikel: „De Sanctis e Vischer" im „Saggio sullo Hegel", p. 388 ff.

[319]) Die Dichtkunst wird im 3. Teil behandelt (Stuttgart 1857).

modernen Zeit bezeichnet."[320]) Und später: „Ariost ... bewegt sich schwebend in seiner Freiheit des Spieles, in welcher die wahrhaft epische Einheit von Ernst und milder Ironie völlig aufgelöst ist. Mit dieser Stimmung ergreift er den mährchenhaften Theil der Carls-Sage ohne jede Pietät für den Stoff und läßt ihn zu einem melodischen Bilder-Labyrinth aufquellen ... Die feste Zeichnung, welche das Epos fordert, zerfließt in nie ruhendem Rinnen der Gestalten, die fruchtbarste Erfindung und die lebendigste sinnliche Vergegenwärtigung, ächt epische Kräfte, wirken nicht episch, weil kein Bild verweilt, und das Gesetz der retardirenden Unterbrechungen wird ironisch zu solcher Neckerei der immer sich verlierenden, immer wieder hervortauchenden Linie gesteigert, daß man sich lächelnd trotz allem südlichen Sinnenreize des Stoffs und Gewichte der vereinzelten ernsten Stellen im reinen Zustande stoffloser Bewegungslust befindet: ein künstlerisch entfaltetes, ausgedehntes Mährchen, wozu auch Ovid ein gutes Theil des Vorbildes geben, gewiß kein Epos ..."[321]) — Im Gegensatz zu Tasso findet er, Ariost sei „immer bequem, ganz Italiener und in diesem Sinne ganz naiv. Man fühlt nicht eine Absicht, den Virgil zu erreichen, und sein Gedicht kann weit eher als eine wahre Spezies angesehen werden, wenn man sie nur nicht als Epos, sondern, wie wir sie genannt, als episch entwickeltes Mährchen faßt."[322])

Man bemerkt leicht, es geht Vischer nicht darum, eine wirkliche Charakteristik Ariosts zu geben. Er ist vorwiegend spekulativer Ästhetiker. Das spontane Verhältnis zum Kunstwerk geht unter in einem abstrakten Begriffssystem. So sind Ariosts Orlando Furioso, Tassos Gerusalemme u. a. in erster Linie erwähnt, um zu konstatieren, daß sie nicht in eigentlichem Sinne Epen seien. Was über diese Werke ausgesagt wird, ist nicht Charakteristik, sondern Beweismaterial.

Auch Vischer weist vorzüglich auf die Souveränität hin, mit der Ariost seinem reichen Stoffmaterial gegenüber waltet. Was er den „reinen Zustand stoffloser Bewegungslust" nennt, stimmt, wenn auch in einer andern Nüance, mit der „Ariostischen Welt" (jener zwischen „sogno" und „realtà" geschaffenen

[320]) Ästhetik III, 2. Abschn., p. 1301.
[321]) p. 1302.
[322]) p. 1302.

Einheit) überein. Das Wesentliche dieser Ariostischen Welt sieht er in dem nie Ruhenden, ewig Zerfließenden der Bilder und Gestalten. Er deutet auch auf diejenige Funktion der Ariostischen Ironie hin, die wir die wichtigste genannt haben. Aber er spricht nur von einer Äußerungsform dieser Ironie (in Form der retardierenden Unterbrechungen). Vischer greift aus dem, was die Ariostische Kunst charakterisiert, nur die Punkte heraus, die sich für seine aprioristische Stellungnahme eignen. Damit bewegt er sich in der Richtung Schellings und Hegels, die aber beide Bedeutenderes und Wesentlicheres über Ariost geäußert haben.

11. Zusammenfassung.

Was in diesem Kapitel, das die Urteile von Lessing bis zu den Philosophen Schelling und Hegel umschließt, am meisten auffällt, sind die „Standpunkte" der meisten Kritiker. Mit wenigen Ausnahmen (etwa Goethe, Herder und Humboldt) haben alle eine These zu verteidigen. Ariost interessiert, insofern er Beweismaterial für bestimmte Thesen liefert. Dies ist der Fall bei Lessing und Schiller, bis zu einem gewissen Grade auch bei den Brüdern Schlegel (wo Ariosts Rittertum dem wahren Rittertum des Mittelalters gegenüber ausgespielt wird), bei Schelling, Hegel und Vischer. Wir haben gesehen, daß solche aprioristischen Interpretationen einzelner Stellen vor einem objektiven Urteil schwer standhalten. Aber es dürfte anderseits aus der Darstellung dieses Kapitels auch hervorgegangen sein, daß innerhalb der Urteile doch ein gradweises Vertrautwerden mit der Ariostischen Kunst im Ganzen wie auch im Einzelnen festzustellen ist. Wir wollen in Kürze die Hauptzüge der Entwicklung der Ariostkritik von Lessing bis Hegel zusammenfassen.

Weder Lessing noch Schiller haben sie um neue Elemente bereichert. Der eine sucht den Wesensunterschied zwischen Malerei und Dichtung, der andere zwischen naiver und sentimentaler Kunst herauszuarbeiten; beides sind Probleme, die in dieser speziellen Formulierung nur die Peripherie der Ariostischen Kunst streifen. Wichtig im Vergleich zu früheren Kritiken ist die eindeutige Stellungnahme zu einem literarischen

Problem und die klare, logische Sprache sowohl Lessings als auch Schillers. Folgeschwerer ist Herder für die Ariostkritik, weniger durch seine Äußerungen über den Orlando selbst als durch sein historisches Erfassen der Literatur im allgemeinen. Die historische Methode wurde dann vor allem von den Romantikern weiter ausgebaut, und selbst der spekulative Hegel ist im konkreten Teil seiner Ästhetik, in der geschichtlichen Darstellung, Schlegel verpflichtet.

Wir haben auf die Einseitigkeit und die Gefahr sowohl der historischen als auch der rein spekulativen Methode hingedeutet und gesehen, daß für unsern Dichter vor De Sanctis (der seinerseits wieder von den Deutschen beeinflußt war) kein deutscher Kritiker eine Darstellung gegeben hat, in der diese Einseitigkeiten überwunden sind.

Was die einzelnen Bemerkungen über Ariost betrifft, so zeigt sich erstmals bei Herder eine Bereitwilligkeit, den Text aus der Absicht des Dichters heraus zu verstehen. Wenn man an die durch die rationalistische Doktrin bestimmten Ausführungen Meinhards oder an die auf rein subjektives Empfinden begründete Ariostpropaganda etwa Heinses denkt, so kann man selbst in einer so kurzen Bemerkung wie der Herderschen über die Alcinaschilderung einen tiefgehenden Wandel in der Stellungnahme zu einem Kunstwerk wahrnehmen. Diese Unvoreingenommenheit und Bereitwilligkeit, auf ein Kunstwerk einzugehen, zeichnet auch Wilhelm von Humboldts ästhetische Versuche aus. Wir können heute den so beliebten, aber gefährlichen Vergleich Ariosts mit Homer nicht mehr als glücklich bezeichnen. Aber mancher Kritiker (und darunter vor allem Humboldt) hat eben mittels dieses Vergleiches viele charakteristiche Züge der Ariostischen Kunst herausgearbeitet. Humboldts Äußerungen sind neben Goethes knapper Charakterisierung im „Tasso" das reifste Urteil (soweit man bei diesem Aufgreifen einzelner Eigentümlichkeiten überhaupt das Wort Urteil gebrauchen darf) über den Orlando Furioso vor den Philosophen Schelling und Hegel. Herder hatte die Liebe zu den Dichtungen aller Völker geweckt, und die größten Geister seiner Zeit und der nachfolgenden Generation waren diesem Ruf gefolgt. Auch die Brüder Schlegel hatten diese Liebe für fremdländische Literatur, nur war sie nicht gleich-

mäßig ausgebildet, sondern sie äußerte sich in einer Vorliebe für gewisse Epochen der Dichtung und in einem hartnäckigen Abweisen anderer, ihnen ferner stehender Dichtungsgattungen. Mag man auch anläßlich der Auslassungen über Jacobis Woldemar, Georg Forster und Boccaccio von einer Kritik des „verständnisvollen, abwägenden Geltenlassens“[323]) sprechen, für die Ariostcharakteristik der Schlegel trifft das nicht zu.

Hand in Hand mit der wachsenden Aufgeschlossenheit gegenüber nichtdeutscher Literatur geht auch das Ringen um gute, dem Urtext in Form und Inhalt möglichst nahe Übersetzungen. Den Romantikern stand die erste würdige Übertragung des Orlando Furioso zur Verfügung, die Griesische, um die sich auch A. W. Schlegel verdient gemacht hat. Wohl war nun das Ariostische Werk einem größeren Kreis auch in Deutschland zugänglich gemacht, aber (soweit wir aus den überlieferten Kritiken schließen können) das Verhältnis der Deutschen zu dem Italiener hatte sich deswegen nicht wesentlich verändert. Man könnte im Gegenteil den Eindruck gewinnen, daß die Deutschen sich seit den ersten guten Ariostübersetzungen des Abstandes ihres Kunstideals von dem romanischen zur Zeit der Renaissance nur noch bewußter geworden sind. Am verwunderlichsten ist in dieser Hinsicht die Stellungnahme der Brüder Schlegel. Beide brachten der Dichtung in ihren verschiedensten Äußerungsformen ein so weitgehendes Verständnis entgegen wie kaum ein Kunstrichter vor ihnen. A. W. Schlegel war mit einem äußerst feinen Einfühlungsvermögen begabt. Dazu kommt noch die Verwandtschaft der romantischen Doktrin mit der Ariostischen Kunst. Man sollte hier also erstmals eine einigermaßen umfassende, vorurteilslose Kritik erwarten. Aber sowohl Friedrich als auch August Wilhelm greifen nur die damals schon in Deutschland traditionellen (und auch heute noch da und dort bedenkenlos nachgesagten) Urteile wieder auf: Unordnung in der Komposition (um Reichtum vorzutäuschen), Mangel an tiefem Gefühl, oberflächliche, versifizierte Unterhaltung (die Lücken mit Novellen ausgefüllt). Das einzige positive Element ist schließlich nur noch die virtuose Verstechnik. Einen weiteren negativen Aspekt liefert bei den

[323]) Fritz Ernst: „Die romantische Ironie“, Zürich 1915.

Romantikern sodann die Konfrontierung mit der „echten Mythologie" und dem „echten Rittertum". Ariost wird hier (aus einer Überschätzung des Mittelalters heraus) rein historisch als ein Künstler gesehen, der nicht mehr imstande ist, die Größe einer verflossenen Epoche zu erfassen. Hegel nimmt einen ähnlichen Standpunkt ein. Nur deutet er diese Tatsache ins Positive um, indem er Ariosts Haltung als die geistreichste bezeichnet, die man überhaupt einem nicht mehr als echt empfundenen Ideal gegenüber einnehmen könne. Schelling und Hegel weisen als erste deutsche Kritiker mit solcher Nachdrücklichkeit auf die Souveränität, mit der Ariost in der von ihm geschaffenen Welt waltet. Das Element der Subjektivität wird stark unterstrichen als ein Merkmal der modernen Kunst im Gegensatz zur Objektivität der antiken Dichtung (dasselbe Thema — nur in anderer Variante — wie in Schillers und Humboldts genannten Schriften).

Sowohl Schelling als auch Hegel haben die Ariostkritik um neue Aspekte bereichert. Fruchtbar für die Folgezeit ist vor allem Hegel geblieben. De Sanctis teilte seine Ansichten über Ariost bis auf Einzelheiten. Nur muß betont werden, daß auch Hegel nur Teilaspekte der Ariostischen Kunst gibt, nicht etwa eine die ganze Vielheit Ariosts umfassende Darstellung.

Wenn wir dieses Kapitel überblicken, so sehen wir, daß jeder der genannten Kritiker einen Beitrag an eine Gesamtdarstellung liefert, keiner aber ein umfassendes Bild entwerfen kann oder will. Alle die verstreuten Gesichtspunkte zusammengenommen, würden immer noch keine Charakteristik ergeben, die alle Schichten der Ariostischen Kunst umfaßt. Aber es ist doch ein gewisser Reichtum von Aspekten da, den sich die neuern Kritiker zum Teil zu Nutze gemacht haben. Mit wenigen Ausnahmen verharren aber auch die modernen Kritiker im traditionellen deutschen Urteil.

V. Neuzeit.

Die modernen Ariostkritiken rücken mit Vorliebe (parallel zu einer gleichen Tendenz in Italien) Ariost neben Boiardo. Der lang vergessene Orlando innamorato wird wieder ans Tageslicht gezogen und Vers für Vers mit Ariosts Fortsetzung

verglichen. Das eine Epos wird gegen das andere ausgespielt, ohne daß sich jemand die Mühe nimmt, sich in einem tieferen Sinne über das Wesen sowohl der Boiardischen als auch der Ariostischen Kunst Rechenschaft zu geben. Andere Darstellungen übernehmen einfach alle alten Urteile, deren sie habhaft werden können, und tragen sie zusammen. Wir werden uns hier nur bei den Schriften aufhalten, die, sei es im Negativen, sei es im Positiven, bisher unerwähnte Aspekte aufdecken oder die von bekannten Persönlichkeiten stammen.

1. F. W. V. Schmidt.

Das erste fast ausschließlich negative Urteil über Ariost findet sich in F. W. V. Schmidts Übersicht „über die italiänischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen", im dritten Teil[324]). Die Arbeit mag ihre Verdienste haben durch die Tatsache, daß in ihr eine möglichst vollständige Übersicht über die italienischen Heldengedichte aus dem Carolingischen Sagenkreis erstrebt wird. Was aber die einzelnen Kunsturteile und ihre Argumentationen anbelangt, so muß man das Werk entschieden als unzulänglich bezeichnen. Die einzelnen Kapitel sind auch in keiner Hinsicht abgeschlossen, sondern fragmentarisch, ohne daß die großen Vorzüge, die diese Form der Darstellung bieten kann, irgendwie ausgenützt wären. Am besten ist (wie bei fast allen deutschen Darstellungen) das rein tatsächliche, das historische Moment (die Entwicklung und Abwandlungen des Carolingischen Sagenkreises) erfaßt.

Was die Aussagen über Ariost betrifft, so sucht Schmidt, bevor er etwas Entscheidendes über den Orlando Furioso ausspricht, den Dichter desselben rein menschlich in ein schiefes Licht zu stellen: Ariost habe nie Kraft gehabt, Genüssen und Annehmlichkeiten des Lebsns seiner Kunst zu Liebe zu entsagen. Deshalb sei er immer in „trauriger Abhängigkeit von der herzoglichen Familie der Este"[325]) gewesen. Die Gunst des Herzogs habe er sich durch „niedrige und kriechende Schmeicheleien im Rasenden Roland"[326]) zu erhalten gesucht. Den Boiardo, dessen Gedicht er doch fortsetze, habe er nicht einmal

[324]) „Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern", Berlin und Leipzig 1820.
[325]) p. 216.
[326]) p. 216.

erwähnt[327]). Den Erfolg des Orlando Furioso erklärt sich Schmidt dadurch, daß Ariost dem Publikum durch die Oberflächlichkeit seiner Darstellung entgegengekommen sei. In dem „sorgfältig geglätteten, leichten Gedicht"[328]) stehe alles nur zufällig nebeneinander, was den Lesern „zur Abspannung und Erholung vorzüglich zusagen mußte. Sie konnten in Ariostos Gedicht, ohne irgend um den Zusammenhang sich zu kümmern, anfangen zu lesen, wo sie wollten, in der Mitte oder zu Ende, immer fanden sir darin diejenige Art von Zerstreuung, welche sie gerade suchten . . ."[329]) Später: „Wegen dieser Herabwürdigung der Poesie zu dem nichtigsten Amüsement scheint Ariosto besondern Tadel . . . zu verdienen. Man denke daran, wie viel Anstrengung es kostet, ein tüchtiges englisches oder spanisches Drama zu verstehen, und eben dadurch es zu genießen; wie großartig, gewaltig und edel die Ritter und Frauen im Bojardo sind, und man wird nicht zu hart finden, wenn wir in Ariosto das Verderben der italiänischen Poesie herausbrechen sehen, welche unaufhaltsam immer tiefer sank . . ."[330])

---

[327]) Dieser Vorwurf war nicht etwa neu. Er war Ariost in Italien schon von manchem Kritiker (worunter Speroni) gemacht worden. Er findet sich selbst in neuesten Kritiken in Italien. (Vgl. z. B. A. Panzini: „M. Maria Boiardo", Messina.)

[328]) p. 219.

[329]) p. 219.

[330]) p. 221. — Fr. W. Genthe in seinem „Handbuch der Geschichte der Italiänischen Litteratur" (2. Abt., Magdeburg 1834) verteidigt Ariost gegen Schmidts „gehässige Gesinnung" (p. 260). Das Werk gibt, ähnlich wie Idelers Handbuch (vgl. p. 64) eine Übersicht über die wichtigsten italienischen Dichter, wobei bei jedem einzelnen eine biographische Skizze gegeben wird, eine kurze Besprechnung der Werke und (in Übersetzung) Auszüge aus den Schriften.

Was Genthe über Ariost äußert, ist in der Hauptsache im Sinne der traditionellen deutschen Kritik gehalten. Auch er ist vorwiegend historisch orientiert, zeichnet sich aber durch einen viel freieren Blick und durch größere Unvoreingenommenheit vor den übrigen Kritikern aus. Es sei hier nur eine Stelle zitiert, wo Genthe gegen die literarische Dogmatik zugunsten einer historischen, elastischen Beurteilung Ariosts Stellung nimmt: „Die abenteuerliche Energie der Ritterzeit, und der feierliche Ernst der für den nüchtern reflectirenden modernen Verstand nur lächerlich wirkenden einzelnen Acte des Ritterlebens konnte mit dem Bedürfnisse, welches in der neuern Poesie befriedigt sein wollte, nur durch sinnreichen phantastischen Zauber, durch ironische Beherrschung und Durchdringung des Stoffes, so wie durch einen Reichthum an Situationsgemälden ausgeglichen werden. Die Kritik muß, wenn sie von diesem Gesichtspunkte . . . aus den rasenden Roland betrachtet, alle die demselben gemachten Vorwürfe der Planlosigkeit, des Mangels an Zusammenhange und der Charakteristik der Helden, der Sprünge, welche der Phantasie zugemuthet werden, und für einen in die Schnürstiefel der (zur Unzeit aufgewärmten und übel verdaueten) Aristotelischen Poetik eingezwängten Verstand wahre salti mortali sind etc., sämmtlich abweisen, und verfehlt schon ihren Beruf, wenn sie sich anders als durch Bezeichnung jenes Standpunktes darauf zu antworten einläßt." (p. 260).

Schmidts naive Äußerungen über den Orlando Furioso verdienen keine nähere Besprechung. Sie sind zu unbedeutend.

2. L. Ranke.

Wesentlichere Ansätze (aber eben nur Ansätze) finden sich in Leopold Rankes Abhandlung „Zur Geschichte der italienischen Poesie“[331]). Ranke vertritt vor allem die historische Richtung in der Literaturkritik. Die Probleme der Quellenkunde für den Orlando Furioso stehen dementsprechend im Vordergrund. Er greift damit Pio Rajna vor, der dieses Thema vierzig Jahre später in kaum zu übertreffender Weise in seinem Buch „Le Fonti dell'Orlando Furioso“ dargestellt hat. Auch Ranke sucht aus der Gegenüberstellung von Ariost und Boiardo einzelne Züge ihrer Kunst herauszuarbeiten: „Überhaupt . . . zeigen sich, wenn wir nicht irren, in Bojardo und Ariost zwei verschiedene Fähigkeiten der Phantasie. Bojardo dichtet im Großen: die Ereignisse wie die Erscheinungen stellen sich ihm auf einmal, im Ganzen dar. Ariosts eigenthümliches Talent dagegen liegt in der durchgebildeten Anschauung einzelner Momente, die er in deutlichem Umriß darlegt: mit Vergnügen, Wohlgefallen und Absicht geht er auch auf das Kleine ein; Moment nach Moment bringt er so recht mit Behagen und Genuß hervor und stellt sie auf das Lebendigste vor unsere Augen.“[332]) Diese sicher richtigen Bemerkungen wären eigentlich ein guter Ansatz, um das Wesen der Ariostischen und der Boiardischen Kunst herauszuarbeiten. Aber Ranke läßt das Thema gleich wieder fallen und geht zu den mehr kulturgeschichtlich bedingten Unterschieden zwischen Ariost und Boiardo über: „In Bojardo herrschen Vorstellungen und Dichtungen des Mittelalters schlechterdings vor; wird ein Alexander erwähnt, so ist es der mythische; Tristan und Isolde dienen zu Gleichnissen. Bei Ariost dagegen ist der Hintergrund allgemeiner Vorstellungen aus den Alten entnommen, und das Alterthum erficht in ihm einen entschiedenen Sieg. Die Frauen sind so schön wie von Phidias gebildet; oder sie sind in künstlerischer

[331]) Berlin 1837.
[332]) p. 41/42.

Arbeit erfahren wie Pallas; oder ihr Alter ist das der Hecuba und der Cumanerin . . .“[333]) etc. Später: „Aber überdies führt Ariost die moderne Welt in das Gedicht ein. Nicht allein indem er jenen Bezug der Fabel auf das Haus Este noch weit mehr als Bojardo und in weitläufiger Ausführung hervorhebt, sondern auch indem er statt des Costumes einer eingebildeten Epoche allenthalben die Anschauungen der eigenen einführt . . . Die Vertheidigung von Paris ist der Vertheidigung von Ferrara nachgebildet, die Alfonso dem ersten so wohl gelang. Er enthält sich nicht, Minen und Hakenbüchsen zu schildern. Auch auf dem Schiff sieht man die Helden bei widrigem Wind ihre Seekarte durchforschen . . .“[334]) usw. Man erwartet nun nach diesen Feststellungen die Folgerung: die Verschiedenheit der Boiardischen und der Ariostischen Kunst als eine Folge der Haltung der beiden Dichter der Antike, dem Mittelalter und der Neuzeit gegenüber. Ranke macht eine diesbezügliche Andeutung: „Durch diese unverhüllten Nachahmungen des Alterthums, diese ausgeführten und durchgehenden Darstellungen moderner Dinge erlitt der überkommene Stoff eine völlige Verwandlung. Die Veränderung, die die Sprache durch Ariosto erfuhr, ging derselben zur Seite.“[335]) Darauf geht er sehr kurz auf die sprachlichen Elemente, auf den Bau und den Rhythmus der Stanzen ein. Das Thema ist also auch hier nicht ganz entwickelt. Aus den meisten Bemerkungen Rankes spricht vor allem der Historiker. Der Orlando Furioso interessiert ihn als charakteristisches Dokument einer bestimmten Zeit. Wohl sind Ansätze einer ästhetischen Würdigung da, aber Ranke vermag es nicht, das Epos in erster Linie als Kunstwerk zu würdigen.

Die übrigen Ausführungen über Ariost sind weniger originell. Sie betonen die positiven Elemente der traditionellen deutschen Ariostkritik: fortwährende Abwechslung in der Darstellung, Reiz der leicht beweglichen Sprache, Wohllaut der Verse, geschicktes Verknüpfen einzelner Episoden usw. Doch Ranke bedauert, von Ariost nicht behaupten zu können, „daß er irgend eine Tiefe des menschlichen Wesens und der

[333]) p. 42.
[334]) p. 42/43.
[335]) p. 43.

Natur eröffnet habe."[336]) Und wenn man ihn lange lese, dann vermisse man den „höheren Schwung der Seele und wirksames Gefühl für die höchsten Interessen."[337]) Auch diese Einwände sind nicht mehr originell; es sind dieselben, die schon ein Meinhard gemacht hat und die seither von der Mehrzahl der deutschen Kritiker immer wieder übernommen worden sind.

Die besten Bemerkungen der Rankeschen Arbeit bleiben eigentlich unfruchtbar, weil sie nicht bis zu Ende gedacht sind, weil sie nicht bis zum eigentlichen Wesen der Ariostischen Kunst vordringen. Ranke sieht die individuellen Momente im Orlando Furioso nur in technischen Elementen (Ausfeilen der Sprache, Ausbau der Stanzen). Über das Wesentliche der Ariostischen Kunst bleibt man im Dunkeln. Aber wahrscheinlich hat Ranke mit dem Hinweis auf die kulturhistorisch bedingte Übergangsstellung des Dichters geglaubt, das Wesentlichste schon angedeutet zu haben. Das Wenige, was Ranke über Ariost geäußert hat, ist objektiv durchaus haltbar. Er hebt sich deshalb trotz seiner vorwiegend historischen Haltung recht vorteilhaft von E. Ruth ab, der sich in seiner „Geschichte der Poesie" sehr ausführlich über Ariost ausläßt.

3. Emil Ruth.

In Ruths „Geschichte der italienischen Poesie"[338]) wird Ariost ein langes Kapitel gewidmet. Diese Darstellung zeugt einerseits von der radikalsten Verständnislosigkeit und beleuchtet anderseits, auf was für Argumentationen ein Kritiker verfällt, wenn er sich zum vornherein bewußt ist, daß er ein Werk verwerfen will.

Ähnlich wie F. W. V. Schmidt sucht Ruth durch die Art, wie er das rein Menschliche und Biographische des Dichters darstellt, ein günstiges Urteil beim Leser zu unterhöhlen. Wir wollen nur auf die Erörterungen eingehen, die den Orlando Furioso betreffen. Auch Ruth rügt „die übertriebensten Schmeicheleien . . ., die Jeden, der die Verhältnisse des Hofes nur halb kennt, anekeln müssen."[339]) Vor allem liegt es ihm

[336]) p. 47.
[337]) p. 47.
[338]) Leipzig 1847 (2. Teil).
[339]) Op. cit. p. 238.

aber daran, den Ruhm Ariosts seinen Vorgängern gegenüber zu dämpfen. Nichts im Orlando Furioso sei originell, nicht einmal das Ungeschickte und Schlechte. Ariost habe nachahmen wollen und nicht vermocht, etwas Selbständiges zu schaffen. „Die meisten, sowohl Mängel als Vorzüge des Gedichtes gehören . . . Ariost gar nicht an, sondern sind aus dem ursprünglichen Fehler entstanden, daß er nicht einen eigenen Plan schuf und ausarbeitete, sondern fremde Stoffe aus alten und neuen Werken teils fortsetzte, teils nachahmte, teils aufnahm.“[340]) In der Charakteristik der Personen sei er „ganz unglücklich“[341]) gewesen. In der „Schilderung der Natur und der Gegenden“ sei „auch wenig Originalität zu finden.“[342]) Man habe die „berühmte Beschreibung von den Gärten der Alcine besonders hervorgehoben.“[343]) „Allein“, fährt er fort, „wir möchten grade darin am wenigsten Originalität finden. Solche Beschreibungen, wie überhaupt Schilderungen der Natur waren unter allen Dichtern seit Lorenz von Medici gemein geworden . . .“ Später: „Diese Beschreibungen gehören ihm so wenig eigen, als der scherzhafte und ironische Ton, mit welchem er sein ganzes Gedicht behandelte, der schon seit dem Pulci eingeführt und aus der ganzen Betrachtungsweise und Philosophie der Italiener in damaliger Zeit hervorgegangen war.“[344]) „Nicht einmal die schmeichlerische Beziehung zum Haus Este gehört ihm.“[345]) Selbst „das oft unleidliche Abspringen in der Erzählung, das Labyrinth von Verwicklungen, durch das sich der Leser nicht ohne Schwindel durchwinden kann, gehört nicht Ariost an, denn schon die Pulci und besonders Bojardo haben diese Methode eingeführt . . .“[346]) Darauf erwähnt er einige Beispiele, um zu zeigen, daß Ariost auch „in einzelnen Schilderungen, Begebenheiten und Situationen ohne große Skrupel sehr Vieles fremder Phantasie entlehnt“[347]) habe.

Über die schöpferische Phantasie Ariosts äußert er sich folgendermaßen: „. . . seine Erfindungsgabe, wovon so viel

[340]) p. 253.
[341]) p. 250.
[342]) p. 250.
[343]) p. 251.
[344]) p. 251.
[345]) p. 251.
[346]) p. 252.
[347]) p. 252.

Wesens gemacht wird, läßt sich aus der Fortsetzung des Bojardo durchaus nicht erkennen, sondern nur das Talent, sich in eine fremde Dichtung und Erfindung durch vieles Studium ganz hinein zu leben und zu denken . . .“[348]) Am besten ist (wie in den meisten deutschen Kritiken) das rein geschichtliche Moment erfaßt. Ruth betont wie Ranke das starke Hervortreten des antiken Elementes (auf Kosten des mittelalterlichen) im Orlando Furioso. Nach Ruth hatte Ariost überhaupt kein Verhältnis zum Mittelalter. Glaube und tieferes Gefühl (damit kommen wir wieder auf den traditionellen deutschen Vorwurf) gingen ihm ab. „. . . Ihm fehlte der Glaube an die Tugenden und an das Ehrenwerte des Rittertums, der doch die Grundbedingung eines großen Gedichtes über dasselbe ist. Daher kommen diese Tugenden auch so matt vor, daß sie wenigstens kein erfreuliches Bild von jener Zeit geben. Man sucht vergebens das feine Ehrgefühl der Ritter, ihre Achtung vor den Frauen, Biederkeit und Treue. Höchstens fällt uns die skrupulöse Genauigkeit auf, womit sie ihr gegebenes Wort halten, und diese wird oft lächerlich gemacht.“[349]) Später: „Man sieht keine Spur von der erhebenden Idee eines wahren Helden . . . — Die Ariostischen Ritter . . . sind so nichtssagend, daß man für keinen ein besonderes Interesse empfindet.“[350]) — „. . nichts von jenem Zug nach oben, der alles auf einen höheren Willen, auf höhere Zwecke zurückführt, nichts von der Begeisterung für das Edlere, die aus der durch das Christentum gewonnenen höhern Weltanschauung hervorgeht, nichts von dem moralischen Mut in dem Kampf der Leidenschaften mit den Pflichten, nichts von der edeln Macht und Bedeutung, die das Christentum dem Weibe verliehen hat, von der höhern Stufe, von welcher aus es zur Sittigung des Menschengeschlechtes beitragen soll“ . . .[351]) usf. (Es könnten noch viele Aussprüche in diesem

[348]) p. 236.
[349]) p. 291.
[350]) p. 291.
[351]) p. 292. — P. Schönemann in seinem Ariostartikel im „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes“ (Nr. 12, 1881) antwortet auf diesen Vorwurf (zwei Jahrzehnte nach dem Erscheinen von J. Burckhardts „Kultur der Renaissance“): Ariost habe weit mehr bieten wollen als eine „leichte, amüsante Unterhaltung . . ., die den Leser von einer Überraschung zur andern treibt, man gewinnt vielmehr die Überzeugung, daß Ariost wie nur irgendein Poet der Aufgabe gewachsen ist, Alles, um mit Goethes Tasso zu reden, was den Menschen nur ehrwürdig, liebenswürdig machen kann, ins blühende Gewand der Fabel einzuhüllen. Wenn dagegen

Sinne angeführt werden.) Verständnisloser und kleinlicher kann man schwerlich urteilen. Neben Ruths naiv-fanatischer Biederkeit, mit der er, wie mit einer Zauberlanze, alle Verteidiger der Ariostischen Kunst aus dem Sattel zu werfen glaubt, nimmt sich selbst Meinhards enge Kritik vorteilhaft aus. — Ruth gibt auch Gesang für Gesang eine knappe Inhaltsangabe des ganze Gedichtes. Wenn man etwa nach den kritischen Aussagen Ruths über sein Verständnis über den Orlando Furioso noch im Zweifel gewesen war, so zeigt diese dürre, sachliche Inhaltsangabe vollends die Ohnmacht des Verfassers, in das Reich der Ariostischen Welt einzudringen. Dürfen wir aus dem kleinlichen, unwilligen Ton, mit dem Ruth sich da und dort über Ariost ausgelassen hat, schließen, daß diese das Wesen des Orlando Furioso verfälschende Inhaltsangabe nicht nur Ohnmacht und Plumpheit ist, sondern Mittel zum Zweck?

Lobend erwähnt Ruth die „detaillierte Durchführung einzelner Momente“[352]) (wiederum in Übereinstimmung mit den meisten deutschen Kritikern), ferner die „heitere Behaglichkeit, womit er (Ariost) die Eindrücke seiner Zeit, die Bilder des Altertums in sich aufnahm.“[353]) Er verweile bei jedem einzelnen Moment, „bis er ihn mit den lebendigsten Farben so klar hingestellt“ habe, „daß wir ihn ganz vor Augen sehen und nicht der geringste Zug entgeht. So ist sein Gedicht eine Reihe von genialen Bildern, die den Leser nicht nur an sich entzücken, indem er mehr schaut als liest, sondern auch dadurch, daß in ihn selbst das Behagen und die Heiterkeit übergeht, womit sie gemacht sind. Dieses malerische Talent geht denn auch auf seine Sprache über, die durch ihre Weichheit, Eleganz und Harmonie allen seinen Bildern noch einen ganz besondern unnachahmlichen Ton und ein reizendes Colorit verleiht, und deren oft gesuchte, immer aber anmutige Nachlässigkeit den

---

ein neuerer Beurteiler Ariosts (Ruth) ihm den Glauben an die Tugenden des Rittertums schlechthin abspricht, seine Helden nichtssagend und interesselos schilt, selbständiges Handeln an ihnen vermißt, „nichts von der Begeisterung für das Edlere, die aus der durch das Christentum gewonnenen höheren Weltanschauung hervorgeht“, zu entdecken vermag, „nichts von dem moralischen Mut in dem Kampfe der Leidenschaften mit den Pflichten“, so darf man nur, um solche Beschuldigungen zu entkräften, auf den Charakter eines Rüdiger hinweisen, der mit edelster Selbstverleugnung dem Besitze der Geliebten entsagt, ja um der Pflicht der Dankbarkeit zu genügen, einem Andern behufs ihrer Erwerbung tatkräftige Hilfe leiht . . .“

[352]) p. 300.

[353]) p. 300.

Leser, der bloß Unterhaltung sucht, durch ihre Grazie und Naivetät so hinreißt, daß er über der schimmernden Oberfläche gern vergißt, nach den Tiefen zu suchen."[354])

Ruth gibt auf den letzten Seiten seiner Kritik die nörglerische, polemische Haltung auf und sucht Ariost wenigstens als Maler einiger gut dargestellten Einzelgemälde zu retten. Hier sind eigentlich die ersten Ansätze zu einer ästhetischen Kritik. Aber Ruth läßt es bei wenigen Hinweisen bewenden, die zum großen Teil noch den Gemeinplätzen der traditionellen Ariostkritik entnommen sind. Das individuelle Element im Orlando Furioso findet auch er nur im „Ton". Dieser ist „unnachahmlich".

Ohne noch einmal die Punkte zusammenzufassen, in denen Ruth Ariost negativ beurteilt, dürfte bemerkt worden sein, daß seine Kritik vor allem die geschichtlichen Momente ins Auge faßt. Das starke Hervorheben Pulcis und vor allem Boiardos[355]) ist einerseits die Folge dieser rein geschichtlichen Betrachtung, anderseits aber auch die Folge einer völlig auf das Stoffliche und äußere Elemente gerichteten Untersuchung. Auf das Wesentliche der Ariostischen Kunst konnte Ruth aus seiner engherzigen Voreingenommenheit überhaupt nicht eingehen.[356])

---

[354]) p. 300/301.

[355]) Die Stellung Boiardos Ariost gegenüber ist übrigens in der Literaturgeschichte umstritten. Lange Zeit nach den ersten Ausgaben des Orlando Furioso hat überhaupt niemand mehr den Boiardo genannt. Später ist er meistens negativ beurteilt worden. Boiardo gehört zu den Fällen, wie sie in der Literaturgeschichte jedes Landes zu finden sind: Ein einmal gefälltes Urteil wird Jahrzehnte lang bedenkenlos übernommen, ohne daß sich jemand die Mühe nimmt, die Wahrheit desselben eingehend zu prüfen. Ein Rest dieses traditionellen, ungerechten Urteils findet sich selbst noch in De Sanctis' Schriften. Neben der fast ausschließlich negativen Kritik am Orlando Innamorato kam in Deutschland und in Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem eine Art Boiardokultus auf. Besonders in Deutschland wurde das Rittertum im Orlando Innamorato als tiefer und ernster, folglich als dem mittelalterlichen Ideale näher empfunden. In Italien hat es bis in die neueste Zeit überzeugte Boiardoverteidiger gegeben (auch Pio Rajna gibt Boiardo den Vorzug vor Ariost), die gegen die Ariostvergötterung Sturm liefen. (Vgl. etwa A. Panzini: M. Maria Boiardo, Milano.) Eine objektiv haltbare, verständnisvolle und scharfsichtige Charakteristik von Boiardos Werk (und seiner Stellung zu Ariost) hat in letzter Zeit A. Zottoli in seinem Buch: „Dal Bojardo all'Ariosto" (Milano 1934) geliefert. Darin finden sich auch weitere Literaturangaben über dieses Thema.

[356]) L. Vincenti („L'Italia che scrive, IX, 1933) schreibt über Ruths Ariostkritik: „. . . il centinaio di fitte pagine dedicate all'Ariosto da E. Ruth possono muover la bile ancora oggi. Sono quanto di più inintelligente, meschino e filisteo uno spirito pedantesco e pretenzioso possa partorire. Le idee romantiche sul medio evo, la modernità, il popolo, il poema epico, l'originalità dell'opera d'arte, ecc. si direbbero qui impiegate per colorire una caricatura."

4. Rosenkranz.

Auch in dem acht Jahre später erschienenen Werk „Die Poesie und ihre Geschichte" von Karl Rosenkranz[357]) ist nur das seit Schlegel traditionell gewordene Urteil wieder aufgegriffen. Zudem ist die Würdigung Ariosts hier äußerst knapp. Daß die Darstellung auch bei Rosenkranz vorwiegend historisch ist, läßt sich schon aus der rein äußerlichen Tatsache erkennen, daß der Orlando Furioso in dem Kapitel „die romantische Pseudoepik"[358]) genannt wird. Rosenkranz findet in Ariost nur das Abgeleitete, Epigonenhafte, das geschichtlich Bedingte. Die italienischen Epen aus dieser Zeit seien innerlich alle tot, „mit Ausnahme der sogenannten schönen Stellen, die dennoch oft nur gepriesen wurden, weil sie eine gelungene Nachahmung des Virgil, Lucan, Homer enthielten."[359]) Die Vorzüge der Ariostischen Kunst faßt er in die nunmehr zur Formel erstarrten Sätze: „Durch malerische Darstellung, durch feine Ironie, durch bunten Wechsel heroischer und lüsterner Abenteuer, durch phantastische Beschreibungen von Zaubergärten und Prachtsgebäuden, durch sentimentale Anklänge wußte er ein musivisches Gemälde von solcher Mannigfaltigkeit und eleganten Lockerheit hervorzubringen, daß diese reizende Nachlässigkeit die höchste Bewunderung erregte . . ."[360]) Und dann der seit den Romantikern immer wieder aufgegriffene Hinweis, daß Ariost „die epische Romantik novellistisch"[361]) behandle und daß die Situationsmalerei seine Stärke sei.

Was Rosenkranz in seiner kurzen Darstellung sagt, ist in keiner Hinsicht originell oder irgendwie bindend. Er ist Sammler möglichst allgemeiner Formeln. Das bringt natürlich auch der Charakter des ganzen Werkes mit sich: Es umfaßt auf 750 Seiten die Geschichte der gesamten Weltpoesie. Folglich kann er die einzelnen Epochen und Dichtungen nur in groben Zügen umschreiben.

---

[357]) Königsberg 1855.
[358]) p. 560.
[359]) p. 561.
[360]) p. 563.
[361]) p. 563.

5. A. Wolff.

Ausführlicher (aber durchaus im traditionellen Rahmen) ist das große Werk Wolffs „die Classiker aller Zeiten und Nationen“[362]) gehalten. In dem Band, der „die italiänische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung vom 13ten bis zum 19ten Jahrhundert“[363]) betitelt ist, befindet sich auch eine Würdigung Ariosts[364]), die nur in der historischen Darstellung in einem Punkte von den früheren Kritiken abweicht: Wolff vergleicht (wie De Sanctis) Ariost mit Machiavelli: „Was Machiavelli in Bezug auf die Wissenschaft der Politik und der Geschichtsschreibung geworden ist, das bedeutet Ariosto für die Gattung des romantischen Epos. Beide Männer, die uns gleichzeitig an der Schwelle des sechzehnten Jahrhunderts begegnen, sind, jeder in seiner Art, Verkünder des mit diesem Säculum anbrechenden neuen Zeitalters in der Entwicklungsgeschichte der europäischen Menschheit, und während Bojardo, der unmittelbare Vorgänger Ariostos, die Blüthe der Denkweise und der Lebensformen des späteren Mittelalters repräsentiert, zeigt Ariosto bereits die erste Entwicklung der modernen Poesie in vollem Glanze.“[365])

In der knappen Biographie Ariosts, der Besprechung der Komödien und der übrigen „opere minori“ folgt Wolff den kritischen Werken, die ihm damals zur Verfügung standen. Für die Würdigung des Orlando Furioso stützt er sich vor allem auf Goethe, Humboldt, Ranke, Vischer und Ruth. Letzterem gegenüber antwortete er auf den Einwand, Ariost habe das phantastische Element fast ausschließlich von Boiardo übernommen, mit einer Bemerkung J. W. Loebells (aus: „Die Entwicklung der deutschen Poesie“, Bd. 2): Wenn die Erfindung des Stoffes zu den unerläßlichen Erfordernissen der vollkom-

[362]) „Geschichte ihres Lebens, erläuternde Charakteristik ihrer Schriften und auserlesene Stellen aus ihren Meisterwerken. Nebst vollständiger Geschichte der einzelnen Literaturen. Im Verein mit mehreren Gelehrten begründet von A. Wolff.“

[363]) Berlin 1860.

[364]) p. 270 ff.

[365]) p. 270. — In Italien hatte schon Vincenzo Gioberti Ariost mit Machiavelli verglichen. In „Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera“ (raccolti da tutte le sue opere ed ordinati da F. Ugolini, Firenze 1859) heißt es auf p. 349: „L'Ariosto è in poesia ciò che sono il Caro, il Castiglione, il Casa, il Bembo, il Firenzuola nella prosa amena, il Machiavelli, il Guicciardini, il Giannotti nella politica, e allora poco appresso il Pomponazzi, il Bruni, il Sarpi nella filosofia e nella religione.“

menen Poesie gehörte, dann müßte Homer auf seinen Platz in der ersten Reihe der Dichter verzichten. Nur in Zeiten gesunkener Kunst suche man Wirkung durch das Unbekannte und Unerhörte.

Zur besseren Illustration seiner Inhaltsangabe des Orlando fügt er auch einige Übersetzungsproben (von Gries, Streckfuß und Schlegel) bei. Das Werk hat vor allem informatorischen Charakter und bietet keine neuen Aspekte. Immerhin sucht sich Wolff an einer Stelle in Gegensatz zu den aprioristischen Ariostkritiken zu stellen: „Ariosto ist Dichter genug und eigenthümlich genug, um fordern zu können, daß er mit seinem eigenen Maße gemessen werde, wie es in dem Gedichte deutlich genug liegt." Im übrigen nimmt Wolff nie persönlich Stellung. Er begnügt sich mit der Erörterung der verschiedenen ihm geläufigen Urteile.

6. Gottfr. Keller.

Aus dieser Zeit haben wir noch vier Schweizer zu erwähnen, die in ihren Äußerungen über Ariost wahrscheinlich[366]) alle noch von De Sanctis unabhängig sind: Gottfried Keller, C. F. Meyer, Jacob Burckhardt und (von dessen Urteil beeinflußt) C. Spitteler.

Keller erwähnt Ariost im „Grünen Heinrich", im dritten Teil (Kap. 6)[367]). Es heißt da: „Ich hatte ihr (Judith) im Herbst auf ihr Verlangen nach einem Buche eine deutsche Übersetzung des rasenden Roland zurückgelassen, welchen ich selbst noch nicht näher kannte; Judith hatte aber den Winter über oft darin gelesen und pries mir jetzt das Buch als das allerschönste in der Welt an. Judith zweifelte nicht mehr an Annas baldigem Tod . . . durch diesen Gegenstand und meine Berichte von jenem Krankenlager wurden wir trübselig und düster, . . . und wenn wir nun im Ariost lasen, so vergaßen wir alle Trübsal und tauchten uns in eine frische glänzende Welt . . . ich mußte ihr, so gut ich konnte, einen Begriff geben von der Entstehungsweise und der Geltung eines solchen Werkes, von dem Wollen und den bewußten Absichten des Dichters, und ich erzählte,

---

[366]) Das „wahrscheinlich" bezieht sich auf J. Burckhardt. Siehe daselbst.
[367]) Insel-Verlag Leipzig 1925, p. 439/40.

soviel ich wußte, von Ariost. Nun wurde sie erst recht fröhlich, nannte ihn einen klugen und weisen Mann und las die Gesänge mit verdoppelter Lust, da sie wußte, daß diesen so heiteren und so tiefsinnigen Wechselgeschichten eine heitere Absicht zugrunde lag, ein Wollen, Schaffen und Gestalten, eine Einsicht und ein Wissen, das ihr in seiner Neuheit wie ein Stern aus dunkler Nacht erglänzte. Wenn die in Schönheit leuchtenden Geschöpfe rastlos an uns vorüberzogen, von Täuschung zu Täuschung, und leidenschaftlich sich jagend und haschend, immer eins dem andern entschwand und ein drittes hervortrat, oder wenn sie in kurzen Augenblicken bestraft und trauernd ruhten von ihrer Leidenschaft, oder vielmehr sich tiefer in dieselbe hinein zu ruhen schienen an klaren Gewässern, unter wundervollen Bäumen, so rief Judith: „O kluger Mann! Ja, so geht es zu, so sind die Menschen und ihr Leben, so sind wir selbst, wir Narren!“

Diese Worte dürfen natürlich nicht als eine objektive Wertung des Orlando Furioso betrachtet werden. Ariost wirkt auf Judith und Heinrich so bezaubernd, weil er sie durch seine „heiteren und tiefsinnigen Wechselgeschichten“ aus ihrem trübsinnigen Zustand erlöst. Die Wirkung auf die beiden ist also viel mehr auf die augenblickliche seelische Stimmung als auf ein objektives Erfassen des Gedichtes zurückzuführen. Anderseits ist Judiths spontaner Ausruf „O kluger Mann! Ja, so geht es zu, so sind die Menschen und ihr Leben, so sind wir selbst, wir Narren!“ ein charakteristisches Urteil für einen ganz bestimmten Menschentyp. Es ist jener erdnahe, gesundsinnliche (— in diesem Falle — stark fraulich empfindende), konkret fühlende Mensch, der in der Dichtung Bestätigungen allgemeiner Wahrheiten und besonders eigener, durchlebter Erfahrungen sucht. Es sind in Kellers Worten nur die Elemente hervorgehoben, für die Judith und Heinrich in ihrer momentanen seelischen Konstellation empfänglich sind. Die Stelle muß deshalb als kritisches Urteil Kellers mit Vorsicht registriert werden. Immerhin scheint in dem Satz: . . . „sie wußte, daß diesen so heiteren und so tiefsinnigen Wechselgeschichten eine heitere Absicht zugrunde lag, ein Wollen, Schaffen und Gestalten, eine Einsicht und ein Wissen . . .“ Kellers wirkliche Überzeugung ausgedrückt zu sein, denn er

(in Gestalt des jungen Heinrich) belehrt ja Judith in diesem Sinne. Aber auch aus einem solchen Satze können wir nur schließen, daß Keller in Ariost den bewußt schaffenden, einsichtigen, weisen und wissenden Menschen und Künstler geschätzt hat, mehr nicht.

7. C. F. Meyer.

C. F. Meyer ist mit dem Orlando Furioso sehr vertraut gewesen. Es wird im allgemeinen (unter den romanischen Dichtern) Ariost ein ganz entscheidender Einfluß auf Meyers Dichtkunst zugeschrieben[368]). Die Frage nach der direkten Einwirkung Ariosts auf Meyers Kunst — eine problematische Frage — liegt nicht im Bereich dieser Arbeit.

Wir halten uns nur an die Aussprüche und Hinweise, die Meyer selbst in seinem Werke gegeben hat. Äußerst charakteristisch für die Stellung des Schweizers dem Italiener gegenübe sind einige Verse in „Huttens letzte Tage“[369]) in der ersten Fassung. Hutten nimmt den Orlando Furioso verächtlich abweisend und selbstbewußt zur Hand:

Roland in Furie. Verse, welscher Gauch?
Nun, Verse machen kann der Hutten auch.
Nur keinen Schwulst, mein Dichter, keinen Frost!
Dein Name lautet? Ludwig Ariost.
Mir unbekannt. Dein Erstling, junges Blut?
Respekt! Ich bin ein Alter! Zieh den Hut!
Du hoffst, daß ich dich lese? Wahn! mein Kind.
Ich stöbre durch die Blätter wie der Wind.

Darauf stöbert er wirklich durch die Blätter und registriert alles, was er auf diese Weise zufällig entdeckt:

Verwunschene Prinzessen — Drachenbrut —
Das tolle Zeug ist für die Kinder gut.
Was soll uns noch die bunte Wunderzeit?
Wir fußen jetzt in harter Wirklichkeit.
Ein frisches Bild! Nun ja — ein feiner Spruch!

---

[368]) Vgl. etwa R. d'Harcourt: „C. F. Meyer, Sa vie, son oeuvre“, Paris 1913 (p. 296 und 454/57).
[369]) XXVII.

Ei Zauber! Üppig Grün entsprießt dem Buch!

Nun aber läßt er sich zu dem Ausspruch hinreißen:

Da windet sich ein Strom und glänzt im Licht —
So helle Lüfte malen kann ich nicht.[370])

Diese Stelle ist ein Geständnis des Dichters Meyer. In Ariosts Darstellungskraft hat Meyer zeitlebens die Überlegenheit des Italieners über die Deutschen empfunden: „In der deutschen Literatur empfinde ich einen Mangel: das ist nicht scharf genug gesehen, nicht sinnlich herausgestellt, es ist unbildlich verschwimmend. Die Gleichnisse und Bilder im Deutschen sind schwach, sie erhellen und beleuchten nicht. Dagegen die Ariost's sind immer, wenn auch übertrieben grotesk, so doch scharf gesehen, erleuchtend, wenn er von einer Heldin sagt, die den Schild hebt, der sie bis dahin verdeckt: „Es war, wie wenn im Theater der Vorhang hochgeht. Vorher alles leer, und nun wimmelnd von blühendem Leben" — oder wenn eine Hexe, die sich als junge blühende Maid verzaubert hatte, plötzlich in ihrer alten häßlichen Gestalt erscheint: „es war, wie wenn ein Knabe sich frische Äpfel in einer Schublade verwahrt hat, sie einige Tage darauf holen will und findet sie vertrocknet, voller Runzeln und Falten."[371])

Der Ariostische Geist war Meyer in Wirklichkeit ferne. (Vgl. „Huttens letzte Tage")[372]). Aber als Ästhetiker hat er die Kunst des großen Renaissancedichters bewundert und

---

[370]) In der späteren Fassung ist dieser Zweizeiler eliminiert, wie auch der folgende Vers: „Nehm' ich's zu tief, weil ich ein Deutscher bin?" (Vgl. d'Harcourt, op. cit. p 454.)

[371]) d'Harcourt, op. cit. p. 454/55, von Fritz Kögel übernommenes Zitat. — Oft stimmen in Einzelheiten Meyers Formulierungen der Ariostischen Kunst mit den Worten Jacob Burckhardts überein. In „Gottfried Kinkel in der Schweiz" (Briefe C. F. Meyers, herausgeg. von A. Frey, Bd. 2, p. 504) heißt es z. B.: „Kinkel war ein Geist aus der Familie des Ariost. Seine Freude an einem bald gelassen schlendernden, bald beschleunigten epischen Wanderschritt, der Wechsel von Pathos und flottem Fabulieren, die heitere Sinnlichkeit, die Verwandtschaft mit dem bildenden Künstler (Burckhardt sagt: „Er (Ariost) verfährt ganz wie die damaligen bildenden Künstler), das nicht empfundene Bedürfnis tieferen Charakterisierens, der durchsichtige, weder magere noch überladene, in seiner Art untadelige Vortrag, sogar die betrachtende Einleitung jedes einzelnen Gesanges erinnern — versteht sich mit dem Unterschiede der deutschen und der welschen Natur und der Energie der Begabung — an den großen Ferraresen!"

[372]) Der Orlando Furioso wird zuerst fast zu einer Hanswurstiade gestempelt, dann aktualisiert und schließlich wird in ihm eine geheime Tendenz entdeckt, die Meyer sogar in Parallele mit Huttens Schaffen bringt. Nach der Lektüre dieser

nachzuahmen gesucht. Die Lektüre des Orlando treibt ihn geradezu zum Zweifel, ob er wirklich ein Dichter sei[373]):

Das Lied des Welschen wandelt voller Glanz.
Es schwebt wie Musenschritt und Grazientanz.

Der Reim des Welschen hat ein hell Geläut —
Ob ich ein Dichter bin? Das plagt mich heut.

Du zweifelst, Hutten? Hat dich eines Tags
In Augsburg nicht gekrönt der Kaiser Max?

Das gilt! . . . Auch neben diesem welschen Lied?
Wär ich am Ende bloß ein Verseschmied?

Meyer fühlt sich geheimnisvoll angezogen von der „sonnigen Oberfläche der Dinge" bei Ariost. Er, der tragische Dichter des Todes, der Dichter der Tiefe findet in Ariost den untragischen, beglückenden Dichter der Fläche. „Alles, was er (Ariost) dachte und fühlte, was ihn erschreckte und ergriff, verwandelte sich durch das bildende Vermögen seines Geistes in Körper und Schauspiel und verlor dadurch die Härte und die Kraft der Wirkung auf seine Seele."[374])

Meyer hat Angst vor der Dunkelheit in der menschlichen Brust, vor dem Unbewußten, Marternden, vor der „gestaltlosen Tiefe"[375]). Das Sonnige, Klare, Konkrete ist für ihn zugleich das Gesunde und Lindernde. Darum gibt er in der Angela Borgia Ariost dem blinden, unglücklichen Don Giulio zum Gefährten: „Eines Tages zog er (Ariost) auch beschriebene Rollen aus der Tasche und begann mit wohllautender Stimme, Strophe nach Strophe, die schlanken Gestalten und die herr-

---

Stelle muß ein mit Ariost nicht vertrauter Leser sein Rittergedicht für eine verhüllte Tendenzschrift halten, in der gewisse Ideale bewußt „mit des Scherzes Meisterschaft" zerstört werden. Aber Ariost hat „des Witzes Bolzen" im Sinne der Worte Huttens höchst selten geschossen. Er war keine Kämpfernatur. Er liebte im Grunde seine Ritterwelt. Er lebte und bewegte sich in ihr freier als in der Wirklichkeit. Und wenn er sie ironisierte, diese Wunderwelt, dann zerstörte er sie trotzdem nicht. Er belächelte sie und mit ihr zugleich die an keine Zeit gebundenen menschlichen Schwächen, von denen auch er nicht frei war. — Meyers Worte mögen — als Ausspruch Huttens — charakteristisch für seinen Helden sein. Vom kritisch-ästhetischen Standpunkt aus sind sie eine Verkennung oder eine Verzerrung, je nach dem Grad der Absichtlichkeit.

[373]) Huttens letzte Tage: „Bin ich ein Dichter?" (XXVIII).
[374]) Angela Borgia, Ausg. Th. Knaur, Berlin (Bd. 1, p. 312).
[375]) Op. cit. p. 312.

lichen Entfaltungen seines Heldengedichtes in Don Giulios Ohr tönen zu lassen, bis sich nach und nach das Dunkel heller färbte und in der entzückten Seele des Blinden eine Sonne aufging."[376]) Aber bezeichnenderweise versagt in dieser Novelle doch Ariosts Kunst als Trost, ebenso die Philosophie. Nur die franziskanische Lehre bewährt sich. Schon in der „Versuchung des Pescara" wird der „liebliche Ariost" dem „erhabenen Dante" nur vorgezogen, weil jener ergötzt. Pescara ist eine „tiefe und verborgene Natur"[377]). Er sucht „eben darum" in der Kunst nur Erholung und Ergötzung.

Damit ist zugleich eine Kritik des Ethikers Meyer (vor allem des späten Meyer) gegeben, die Kritik der Oberflächlichkeit. Und damit schließt sich der Schweizer Dichter auch dem traditionellen Urteil der deutschen Kritiker an. Aber was Meyer über Ariost äußert, darf nicht einfach als literarhistorisches Urteil aufgefaßt werden. Alle Werke des Zürcher Dichters sind gekennzeichnet durch ein seltsames Schwanken zwischen zwei miteinander ringenden Prinzipien: der sinnlich-künstlerischen Weltfreude und der todesnahen, entsagenden christlichen Haltung. Der Name Ariost ist für Meyer Symbol jenes Prinzips. Daher auch die unklare Haltung dem Dichter gegenüber, das Hin- und Herschwanken zwischen überschwenglichem Lob und barschem Zurückweisen. Es ist das Ringen des Ethikers mit dem Ästhetiker. Der Ethiker verurteilt in seinem Alter den Ästhetiker. Ariost ist für Meyer zugleich künstlerisches Ideal und verwerfliche Lebenshaltung. Ariost ist ihm eine Lebensfrage. Meyers Urteil ist daher nicht objektiv erwogen, sondern subjektiv erlebt. Und im Alter ist es der Ethiker Meyer, der das letzte Wort spricht.

8. Jakob Burckhardt.

Jakob Burchkardt, selbst eine „Dichternatur, die an die Poesie und an alle Kunst den Anspruch der vollendeten Form stellt, die diese Forderung mit einem steten Verlangen nach tröstlicher Verklärung der Wirklichkeit verbindet"[378]), findet

[376]) Op. cit. p. 310.
[377]) Die Versuchung des Pescara, Ausg. Th. Knaur, Bd. 4, p. 236.
[378]) S. Christ: „Jacob Burckhardt und die Poesie der Italiener", p. 82, Basel 1940.

dieses Ideal in geradezu absoluter Weise verwirklicht in Ariost, der für ihn den Gipfel der italienischen Poesie darstellt. Burckhardts Urteile über die italienische Literatur zeugen von einem einzigartigen Verständnis. Er gehört zu jenen so seltenen, der deutschen Kultur verbundenen Forschern, die imstande sind, sich völlig in die Seele und das Wesen Italiens zu vertiefen und das Deutschtum bis zu einem großen Grade abzustreifen, ohne deswegen (wie etwa Heinse) in einseitige Schwärmerei zu verfallen.

Was das Urteil über Ariost betrifft, so halten wir uns hier ausschließlich an „Die Kultur der Renaissance in Italien", wo die übrigen zerstreuten Aussagen und Andeutungen über den Orlando Furioso eine endgültige Form erhalten haben[379]).

Burckhardt spricht zunächst als Geschichtsforscher von Ariost, indem er ein Bild der damaligen Kultur und Kunst entwickelt. Also auch er abstrahiert nicht vom historischen Moment: Man dürfe nicht mit gewissen modernen Forderungen an diese Dichtung herantreten, sondern man müsse sie aus dem Geist und dem Bedürfnis jener Zeit heraus verstehen. „So kann man denn auch an Ariosto keinen falschern Maßstab legen, als wenn man in seinem Orlando furioso nach Charakteren suchen geht. Sie sind hie und da vorhanden und sogar mit Liebe behandelt, allein das Gedicht stützt sich keinen Augenblick auf sie und würde durch ihre Hervorhebung sogar eher verlieren als gewinnen. Jene Anforderung hängt aber mit einem allgemeinern Begehren zusammen, welchem Ariosto nicht im Sinne unserer Zeit genügt; von einem so gewaltig begabten und berühmten Dichter nämlich hätte man gerne überhaupt etwas anderes als Rolandsabenteuer u. dgl. Er hätte sollen in einem großen Werke die tiefsten Konflikte der Menschenbrust, die höchsten Anschauungen der Zeit über göttliche und menschliche Dinge, mit einem Worte: eines jener abschließenden Weltbilder darstellen, wie die göttliche Komödie und der Faust sie bieten. (Burckhardt kannte die Einwände, die insbesondere die deutschen Ariostkritiker immer wieder machten, offenbar sehr gut.) Statt dessen verfährt er ganz wie die damaligen bildenden Künstler und wird unsterblich, indem er von der

[379]) Vereinzelte Aussagen Ariost betr. aus Burckhardts Korrespondenz und seinen übrigen Werken, siehe S. Christ. Op. cit.

Originalität in unserm jetzigen Sinne abstrahiert, an einem bekannten Kreise von Gestalten weiterbildet und selbst das schon dagewesene Detail noch einmal benutzt, wo es ihm dient.

Was für Vorzüge bei einem solchen Verfahren noch immer erreicht werden können, das wird Leuten ohne künstlerisches Naturell um so viel schwerer begreiflich zu machen sein, je gelehrter und geistreicher sie sonst sein mögen[380]). (Auch dies dürfte eine Anspielung auf deutsche Kritiker vor allem sein.) Das Kunstziel des Ariosto ist das glanzvoll lebendige „Geschehen", welches sich gleichmäßig durch das ganze große Gedicht verbreitet. Er bedarf dazu einer Dispensation nicht nur von der tiefern Charakterzeichnung, sondern auch von allem strengern Zusammenhang der Geschichten. Er muß verlorene und vergessene Fäden wieder anknüpfen dürfen, wo es ihm beliebt; seine Figuren müssen kommen und verschwinden, nicht weil ihr tieferes persönliches Wesen, sondern weil das Gedicht es so verlangt. Freilich innerhalb dieser scheinbar irrationellen, willkürlichen Kompositionsweise entwickelt er eine völlig gesetzmäßige Schönheit. Er verliert sich nie ins Beschreiben, sondern gibt immer nur so viel Szenerie und Personenschilderung, als mit dem Vorwärtsrücken der Ereignisse harmonisch verschmolzen werden kann; noch weniger verliert er sich in Gespräche und Monologe — die eingelegten Reden sind nämlich wiederum nur Erzählungen —, sondern er behauptet das majestätische Privilegium des wahren Epos, alles zu lebendigen Vorgängen zu gestalten. Das Pathos liegt bei ihm nie in den Worten, vollends nicht in dem berühmten dreiundzwanzigsten Gesang und den folgenden, wo Rolands Raserei geschildert wird. Daß die Liebesgeschichten im Heldengedicht keinen lyrischen Schmelz haben, ist ein Verdienst mehr, wenn man sie auch von moralischer Seite nicht immer gutheißen kann. Bisweilen besitzen sie dafür eine solche Wahrheit und Wirklichkeit trotz allem Zauber- und Ritterwesen, das sie umgibt, daß man darin unmittelbare Angelegenheiten des

---

[380]) Zu dieser Stelle bemerkt S. Christ, op. cit. p. 145: „Es ist, als ob Burckhardt jenen Weisen sagen wollte: Ohne Ariost versteht ihr die Renaissance nicht; ohne eine Ahnung wiederum von der künstlerischen, und gerade deshalb so unproblematischen, so in der Form seligen Stimmung jener Lebenskreise, die uns heute als der Inbegriff der Renaissance erscheinen, könnt ihr nie zu Ariost gelangen. . ."

Dichters selbst zu erkennen glaubt . . . Der wunderbare Strom seiner Ottaven trägt dieses alles in gleichmäßiger Bewegung vorwärts."[381])

Was J. Burckhardt über das Ariostische Gedicht in diesem Passus anführt, stimmt stellenweise fast bis in die Formulierung mit De Sanctis überein[382]). Es scheint sich aber nicht um eine Abhängigkeit Burckhardts von De Sanctis zu handeln. „Es sind eben einfach die Übereinstimmungen zweier hochbegabter Kritiker und Historiker, die sich deshalb in ihrem Urteile treffen, weil beide von einem ähnlich hochentwickelten romantischen Persönlichkeitsgefühl durchdrungen sind."[383]) Trotz diesen frappierenden Übereinstimmungen zwischen den De Sanctianischen und den Burckhardtischen Urteilen über die Literatur der Renaissance darf man nicht über gewisse grundsätzliche Unterschiede in der geistigen Haltung der beiden Kritiker hinwegsehen.

Burckhardt ist reiner Erkenntnistheoretiker. Für ihn bedeutet die Renaissance Beginn einer neuen Zeit für ganz Europa. „Daß Italien sein Erstlingsrecht nachher mit dem Verlust der

---

[381]) „Die Kultur der Renaissance in Italien", Ausg. A. Körner, Leipzig 1926, p. 283/84.

[382]) Vgl. „Storia della letteratura italiana", II, p. 20/21. — Ob und inwiefern Burckhardt von De Sanctis beeinflußt war, ist schwer festzustellen. Vgl. Arminio Janner: „Jacob Burckhardt und Francesco De Sanctis" in der „Zeitschrift für Schweizerische Geschichte", 1932, Heft 2, p. 210—33. Sicher ist, „daß im Sommersemester 1856 De Sanctis Burckhardt öfters gesehen und gesprochen hat, und daß sie sich über italienische Geschichte und Literatur unterhalten haben" (p. 213). Aber es scheint sich bei den bis in die Formulierungen ähnlichen Gedanken in der Burckhardschen und der De Sanctianischen Ariostcharakteristik doch nicht um ein von Burckhardt übernommenes Urteil zu handeln, sondern um ein spontanes Verhältnis des Basler Gelehrten zur italienischen Renaissancedichtung. S. Christ, op. cit. p. 192/3 äußert sich darüber folgendermaßen: „Vielleicht kommen wir der Frage, wie Burckhardt und De Sanctis zusammengehören, mit einem ganz einfältigen Bild am nächsten: sie treffen sich auf halbem Wege. Der Europäer Burckhardt hat, und es bleibt ihm zeitlebens ein Wunder, einen Tropfen italienischen Geblüts; mit anderen Worten: er sieht und erlebt jegliche Form so unkompliziert und unmittelbar wie ein Italiener. Schönheit ist ihm kein Problem, kein Anlaß zu tiefsinnigen Überlegungen, sondern höchster Genuß des Augenblicks und der bildhaften Erinnerung. Diese unleugbare Italianität des Burckhardtschen Kunstempfindens wird aber erst wirksam durch die andere Kraft, die stets mitwirkt: Burckhardt besitzt die Fähigkeit des geschichtlichen Aufbaus, in den die Kunst als Baustein hineingehört. De Sanctis dagegen, philosophisch veranlagt, bringt als Ausgleich eine so lebendige Anschauung der Poesie mit, daß er aus diesen beiden glücklich bemessenen Eigenschaften jenes schöpferische Erleben der Dichtung hervorbringt, in dem er noch von keinem seiner Nachfolger vollkommen erreicht worden ist."

[383]) A. Janner: „Jakob Burckhardt und Francesco De Sanctis" (Zeitschrift für Schweizerische Geschichte, p. 225, Heft 2, 1932).

Freiheit bezahlte, stört ein weltumfassendes Auge wie das Burckhardts wenig. De Sanctis dagegen glaubt an die Nation und sieht in merkwürdiger Verbindung mit dem Weg der Kunst die Vergangenheit des italienischen Geistes als eine Folge vorbildlicher und abschreckender Perioden: er ist Pädagoge. Formale Höhepunkte, wie die Renaissance, haben keinen sittlichen Inhalt mehr . . ."[384]) Der Erzieher De Sanctis empfindet die Renaissance als Zerfall der moralischen Kräfte des Mittelalters. Als Ästhetiker ist auch er empfänglich für alles Formvollendete, als fortschrittsgläubiger, optimistischer Kämpfer für eine bessere Zukunft ist ihm der neue Geist der Renaissance jedoch peinlich, ja schmerzlich. Burckhardt dagegen ist nur erkennender und genießender Betrachter, und als solcher hat er auch einen einzigartigen Blick für die ästhetischen Bedürfnisse der Renaissancemenschen. Er hat als erster der deutschen Kultur zugehöriger Forscher den Orlando Furioso als Kunstwerk betrachtet, ohne Forderungen an das Epos heranzutragen, die der Absicht seines Dichters und seiner Zeit fern lagen. Anderseits hat Burckhardt gerade als geschichtlich orientierter Forscher die zeitbedingte ästhetische Einmaligkeit und Einzigartigkeit Ariosts wie keiner der bisher genannten deutschen Kritiker empfunden. Burckhardts Charakteristik des Orlando Furioso ist die letzte deutsche, von De Sanctis noch unbeeinflußte Darstellung. Seine Haltung als Ästhetiker ist einerseits zwar unabhängig, ja antitraditionell, anderseits muß sie im Zusammenhang mit der seit Herder einsetzenden geistigen Tendenz, die wir mit Allseitigkeit und Offenheit des Geschmacks bezeichnen können, gesehen werden. Wohl ist auch Burckhardt vorwiegend Historiker. Die Kunst baut er ein in das große Gebäude der Geschichte. Sein historisches Denken ist aber gepaart mit einem großen spontanen Kunstverständnis, aus dem heraus er jeglichen aprioristischen, dogmatischen Standpunkt verworfen hat.

9. C. Spitteler.

Die Stelle über den Orlando Furioso in Burckhardts Kultur der Renaissance hatte sehr stark auf den jungen Carl Spitteler

[384]) S. Christ, op. cit. p. 194.

gewirkt. Dies zeigt uns ein Brief Spittelers an Burckhardt aus dem Jahre 1866[385]). Dort heißt es: „Ich bin und war diese ganze Zeit über, daß ich Sie nicht sah, doch immer bei Ihnen; denn ich habe, seit ich hier bin, Ihre Cultur der Renaissance bei mir. Und damit Sie sehen, daß es Früchte getragen, schreibe ich Ihnen nur eines, daß ich dadurch bewogen wurde Ariost zu lesen, für welchen Anlaß und indirecten Rat ich Ihnen recht dankbar bin; denn diese Dichtung (Roland) entspricht meinen deßfallsigen Wünschen und Verlangen so völlig, daß es bei mir nicht einmal Entschuldigungen und Zeiterklärungen bedarf, um in reinster ungetrübtester unmittelbarster Freude jedes Einzelne fortlaufend zu lesen, was, ich muß es zu meiner Schande gestehen, bei deutschen Dichtern nie oder selten zu Theil wurde, Goethe und Schiller etc. (am wenigsten) nicht ausgenommen. Vorzüglich entzückt mich das humane und weitherzige Element durch alles; und dann, was Sie ja auch so stark betonen: hier ist die Poesie Kunst. — O wie selten sonst! — Es hätte, ohne Sie, lange bedurft, bis ich an dies Stück mich gemacht hätte, das man mir immer als ein Muster von confuser, zügelloser, willkürlicher Phantasie schilderte! Und das pure Gegentheil! man merkt es dem Dichter an, daß er Menschen vor sich hatte, welche das Kleinste sichten, aber dann auch fühlen, welchen man nicht unter der Firma von Genie, symbolisch-allegorische, faustisch-philosophischmoralische Reflexionen und Subjektivitäten bieten kann.

Ich bin erst zum 10. Gesang gediehen; freue mich aber umso mehr auf das Übrige, ich muß es natürlich in Übersetzung lesen, habe die von Heinse[586]), in Prosa[387]). Ein andermal schreibt Spitteler: „Dieses Buch (Orlando Furioso) nun wirkte auf mich wie der Mosesstab auf den Felsen: Mit jauchzendem Jubel sprang da plötzlich die Poesie in breiten Strömen hervor. Und mit ihr die Selbsterkenntnis: Ein Epiker mochte ich sein . . .“[388])

---

[385]) Von W. Kaegi in der „Neuen schweizer Rundschau“ (Juli 1933, p. 177 ff.) erstmals veröffentlicht.

[386]) Es sei hier an Schillers Worte über den Heinseschen Ariost erinnert:
„Wohl, Ariosto, bist du ein wahrhaft unsterblicher Dichter,
Denn da du hier nicht starbst, stirbst du, du Göttlicher, nie.

[387]) p. 181/2.

[388]) R. Faesi: „Spittelers Weg und Werk“, Frauenfeld/Leipzig 1933, p. 42.

Diese Ariostbegeisterung bei Spitteler läßt sich nur mit Heinses und (in weniger starkem Maße) mit Wielands Kult vergleichen. Es ist ja auch nicht ohne Bedeutung, daß Spitteler den Orlando Furioso gerade in der Übersetzung Heinses las.[389]) Im gleichen Briefe schreibt er von diesem: „Heinse ist mir sonst schon ein lieber Freund von Ardinghello und Hildegarde und Leidion her, daher lese ich gerne seine Übersetzung."[390]) Der Vergleich mit Heinse und Wieland zwingt sich auch darum auf, weil es sich bei Spitteler ebenfalls um einen Dichter handelt, auf den Ariost anregend gewirkt hat. Die Haltung Spittelers dem Orlando Furioso gegenüber ist durch J. Burckhardt bestimmt. Ohne ihn hätte der Dichter des Olympischen Frühlings das Werk vielleicht nie gekannt, eben weil es in der traditionellen deutschen Kritik im allgemeinen immer noch für „ein Muster von confuser, zügelloser, willkürlicher Phantasie" gehalten wurde. Allerdings haben Burckhardts und Spittelers Ariostverehrung ganz verschiedene Hintergründe. Allein die Darstellung des Basler Gelehrten kann als objektives, kritisches Urteil betrachtet werden, während Spittelers Worte nur die spontane „gefühlsmäßige Wirkung der Lektüre (ähnlich wie im „Grünen Heinrich") wiedergeben. Es ist auch charakteristisch, daß Spitteler das Buch nicht erst zu Ende liest, um dann ein abgeschlossenes Bild des Ganzen zu haben, sondern nachdem er beim zehnten Gesang angelangt ist, schreibt er an Burckhardt[391]). Hier kann man eine Parallele ziehen mit Meyers Worten im „Hutten", der „wie der Wind durch die Blätter stöbert" und so aus den gewonnenen Eindrücken sich rasch ein Urteil formt.

---

[389]) Auch W. Kaegi weist in einem Anhang zu der Veröffentlichung von Spittelers Brief an Burckhardt (Neue Schweizer Rundschau 1933, p. 184) darauf hin, daß Heinse hier nicht zufällig genannt sei: „Für uns bedeutet jener Brief nicht nur die Bestätigung eines tieferen Zusammenhanges zwischen dem Historiker und dem Dichter, sondern er rückt Spitteler als den letzten Homeriden in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang der Renaissanceverehrung, die in der Zeit Heinses, den unser Brief nicht zufällig nennt, begonnen hatte, und die in Jacob Burckhardt selbst kulminierte."

[390]) p. 182.

[391]) Nebenbei sei auch an den Burckhardtverehrer und Freund Spittelers J. V. Widmann erinnert, der ebenfalls von Ariost begeistert war und sich selbst (anläßlich der Veröffentlichung des Wunderbrunnens von Is) „Messer Lodovico Ariosto Helvetico" nannte. Vgl. auch darüber die in der Corona V, 4 veröffentlichten Briefe zwischen Burckhardt und Widmann.

10. Heyse und Platen.

An dieser Stelle möge der bei den Übersetzern schon genannte Zeitgenosse Burckhardts, Paul Heyse (siehe p. 78), nochmals erwähnt werden. Seine dichterischen Arbeiten wie seine kritischen Studien und Übersetzungen beziehen sich zum größten Teil auf die romanische, vorwiegend auf die italienische Literatur. Auch er gehört in die Reihe der Dichter und Denker des Italienkultus. Auch er war begeistert von Ariosts Werken. Nach der genannten Übersetzung von Kurtz gab er 1904[392]) auch Otto Gildemeisters Übertragung der Satiren heraus, und 1914 erschien im Verlag E. Diederich (Jena) eine eigene Übersetzung der „Cassaria"[393]). Von den Einleitungen, die Heyse jeweilen den Übersetzungen vorausschickte, ist die in der Prachtsausgabe des Orlando vom Jahre 1880/81 die wichtigste. Sie enthält zwar nichts Neues, zeugt aber von Unvoreingenommenheit und Bereitwilligkeit der Ariostischen Kunst gegenüber[394]).

Ebenfalls in die Reihe der Dichter des Italienkultus und der glühenden Ariostverehrung gehört August Graf von Platen. Zeitlich hätte er nach den Romantikern genannt werden sollen. Wir erwähnen ihn hier neben Heyse, weil auch er (zwar in anderem Sinne) als Dichter die mit Heinse so stark einsetzende Italienverehrung verkörpert. Wenige, aber um so eindrücklichere Worte Platens geben Zeugnis von seiner Liebe für Ariost. In einer Bemerkung vom 13. Juli 1828[395]) heißt es: „Ich habe unterdessen den ganzen Ariost durchgelesen und auch den Tasso begonnen, den ersteren mit außerordentlichem Genuß, den letzteren mit wenigem, da er gegen die unsägliche Anmut des „Orlando" zu sehr absticht." — In dem „Odyssee" betitelten Epigramm vom Jahre 1829 [396]) schreibt er:

„Schönstes Gedicht! Nichts kommt dir gleich an Betragen und Anmut:

---

[392]) Verl. B. Behr, Berlin.

[393]) „Drei italienische Lustspiele aus der Zeit der Renaissance von Ariosto, Lorenzino de' Medici, Machiavelli."

[394]) Auch von E. Geibel wurde Ariost, „der Poet buntfarbiger Märchen" („Distichen aus Griechenland" I, ausgew. Werke, Verl. Reclam, Leipzig 1921, Bd. 1, p. 49) sehr verehrt.

[395]) Sämtliche Werke, herausgeg. von M. Koch und E. Petzet, Leipzig. Bd. 4, p. 153.

[396]) Op. cit. Bd. 4, p. 192.

Unter den Neuen erschuf Ähnliches bloß Ariost."

Aus dem gleichen Jahre stammt der Ausspruch: „In einem Lande, in dem die göttliche Komödie und der Rasende Roland entstanden, zwei Gedichte, die ich an Erhabenheit und Anmut der Ilias und Odyssee vollkommen gleichstelle, wenn sie nicht etwas Größeres sind . . ."[397]) Und dann sei noch an das bekannte Epigramm „Ariostens Grab"[398]) erinnert:

„Keinen Gesang, dir weih' ich die brennende Zähre der Scham bloß,
Der ich bis jetzt nichts tat, Asche des zweiten Homer!"[399])

11. Von Burckhardt zu Gaspary.

In der langsam, mit ständigen Unterbrüchen ansteigenden Linie der deutschen Ariostbeurteilungen vor De Sanctis dürfte J. Burckhardt als letzter großer Denker (trotz seiner knappen Charakteristik) auch die oberste Stelle einnehmen. Sein Urteil ist auf eine Kenntnis der ganzen Epoche der Renaissance gebaut, wie sie vor ihm kein Kritiker je besessen hatte. Jeder Kritiker vor ihm, der etwas ausgedehntere Kenntnisse der Kultur der Renaissance hatte, verwies stets auf die Abhängigkeit Ariosts von allen Strömungen seiner Zeit. Burckhardt hat mit seinem „künstlerischen Naturell" herausgefühlt, worin das Einzigartige, das, was Ariost von seinen Vorgängern und Zeitgenossen unterscheidet, worin der Zauber, der ihn unsterblich gemacht hat, besteht. Wohl ist seine Charakteristik kurz. Seine Worte sind aber durchaus im Sinne der modernen ästhetischen Kritik in Italien gehalten und lassen vermuten, daß, wenn Burckhardt eine Charakteristik größeren Formates hätte geben wollen, er dies im Sinne eines De Sanctis getan hätte. Ariost ist bei ihm, dem Historiker, eben nur als einzelnes Phä-

---

[397]) Op. cit. Bd. 4, p. 192.
[398]) Op. cit. Bd. 4, p. 216.
[399]) Es ist hier auch daran zu erinnern, daß für Arnold Böcklin neben den antiken Klassikern Ariost zeit seines Lebens der Lieblingsdichter war. Einige der glücklichsten Schöpfungen sind Böcklin durch unsern Dichter inspiriert worden, so die „Befreiung der Angelica" (in zwei Fassungen), der „Kampf auf der Brücke" und „Orlando Furioso". Letztgenanntes (unvollendetes) Bild hat Böcklin noch als Dreiundsiebzigjähriger gemalt. (Vgl. Wilh. Barth: „Arnold Böcklin", Verl. Huber, Frauenfeld und Leipzig 1928.)

nomen der gesamten Epoche der Renaissance aufgefaßt und darum knapp, aber äußerst einsichtsvoll behandelt.

Inzwischen hatten De Sanctis' Doktrinen auch in Deutschland Eingang gefunden, zwar nicht auf direktem Wege (De Sanctis ist außerhalb Italiens stets zu wenig beachtet worden), sondern indirekt durch Adolf Gasparys „Geschichte der italienischen Literatur."

Gaspary, ein Schüler De Sanctis', ist der erste deutsche Literaturkritiker, bei dem das Thema Ariost[400]) eine relativ befriedigende (nicht etwa abschließende) Darstellung gefunden hat. Das Kapitel über Ariost in Gasparys Literaturgeschichte ist bis heute das Beste geblieben, was in Deutschland über dieses Thema geschrieben worden ist.

Sowohl in der Gesamtdarstellung als auch in der Wahl von Beispielen und in gelegentlichen Formulierungen lehnt er sich eng an De Sanctis an. Er gibt eine kurze biographische Skizze, eine gute Darstellung des Menschen Ariost, eine Besprechung der „opere minori" und des Orlando Furioso.

Wir wollen aus der Charakteristik des Rasenden Roland einige wesentliche Punkte herausgreifen. Gaspary stellt das von Fr. Wilh. Val. Schmidt, von Ruth und andern deutschen Kritikern so verständnislos getadelte Enkomion auf das Haus Este endlich in das richtige Licht. Die Lobrede ist wie das ganze Gedicht von nicht geringer Ironie durchsetzt: „Und schließlich nahmen doch die Schmeicheleien selbst gleichfalls die Färbung an, welche alles Übrige hatte; niemand, auch nicht der Dichter und die gefeierten Este glaubten wirklich an diesen vermeintlichen Vorfahren Ruggiero und seine Thaten; die Stammhelden waren hier nicht reale Wesen der Vorzeit, wie in den echten Epopöen oder bei Virgil. Es war eine phantastische Erfindung wie alles andere, flüchtige augenblickliche Complimente."[401])

Was Gaspary über Boiardos Kunst im Verhältnis zur Ariostischen sagt, stimmt ganz überein mit den Worten De Sanctis' und Burckhardts: „Am Schlusse von Bojardo's Buche schienen alle Mittel der Wirkung erschöpft; wenige lesen es zu Ende, die eine weitere Fortsetzung wünschen; der Ver-

[400]) Bd. 2, Straßburg 1888 (p. 412—444).
[401]) p. 430.

fasser hatte sich bereits ausgegeben und konnte sich nur noch wiederholen[402]). Nun aber schreibt jene Fortsetzung ein anderer Dichter, und dieselben Gegenstände fesseln uns von neuem auf lange und so, wie sie es beim Vorgänger nie vermochten. Wir fühlen sogleich, hier ist ein feineres, höheres Leben; der Stoff ist in die Hände des wahren Künstlers gefallen. Umsonst hätte Ariosto versucht, mit Bojardo in der Erfindung neuer Begebenheiten zu wetteifern; nicht hierin konnte er ihm gegenüber die Originalität erreichen, sondern in der neuen Wendung, welche er den Dingen gab, der eigenthümlichen Verwerthung des Stoffes."[403])

Auch in der Beurteilung der Kompositionsweise im Orlando Furioso stellt sich Gaspary in Gegensatz zu den meisten deutschen Ariostkritikern. Er schreibt, der Dichter walte „mit freier Willkür über seine poetischen Figuren." Er „will sich an keine ganz aufgeben und schweift von der einen zur andern, wie die Biene von Blume zu Blume. Ernstere Geister, wie Alfieri, nahmen Anstoß an diesem capriciösen Abreißen des Fadens, welches der Wahrheit zuwider sei und den hervorgebrachten Effect gleich wieder vernichte. Aber sie bedachten nicht, daß die Gestalten des Gedichtes doch immer nur Wesen der Einbildungskraft von bewußter Irrealität waren, und, wenn man recht zusieht, so erkennt man, daß jenes Abbrechen durchaus nicht planlos ist; sondern gerade hier zeigt sich wieder glänzend das Geschick des Künstlers, sein richtiger Tact, dem Stoffe niemals zu viel zuzumuthen, von ihm nicht zu fordern, was er nicht geben kann, seine Erzählung da zu verlassen und sich zu einer anderen zu wenden, wo mit jener die höchste erreichbare Wirkung erzielt ist, und wo die Fortsetzung, statt einer Vermehrung des Interesses, nur eine Erkaltung desselben hervorbringen könnte."[404])

Man vergleiche mit dieser Aussage die Ansichten über die Kompositionsweise bei den rationalistischen Kritikern und bei den Romantikern. Für die Deutschen, die mit De Sanctis nicht vertraut waren, gab Gaspary mit dieser Charakteristik

---

[402]) Auch hier klingt noch das traditionelle — in diesem Fall von De Sanctis übernommene — Urteil über Boiardo nach.

[403]) p. 431.

[404]) p. 433/34.

neue Gesichtspunkte. Leider hat er seine Ausführungen nur selten über die allgemein skizzierte Formulierung hinaus zu einer schärferen und detaillierten Kritik vertieft.

Auch über die Nachahmung äußert er sich ganz im De Sanctianischen Sinn: „Überall, wo Ariosto sich fremdes Gut zueignete, — und er that es unendlich oft, — nehmen wir dasselbe wahr, d. h. die geschickteste Benutzung des Entlehnten, mit voller Freiheit und Beherrschung desselben, ohne je in der Nachahmung unterzugehen.“[405])

Von De Sanctis übernimmt er ferner die Theorie der Kunst um ihrer selbst willen: „Alle diese Geschichten Ariosto's, alle diese Gestalten, welche an uns vorüberziehen, wollen nichts sein als sie selbst, sind sich selbst Zweck, als Hervorbringungen der Kunst[406]). Für Dante war die Poesie Lehre der Weisheit im Gewande der Allegorie; die Renaissance stellt die Wirklichkeit dar um ihrer selbst und ihrer Schönheit willen, nicht wegen verborgener symbolischer Bedeutung[407]). Allegorische Episoden, wie die von Alcina und Logistilla, haben keine wahre didactische Tendenz, sind nur ein Mittel der künstlerischen Darstellung oder nehmen auch ironische Wendung . . .“[408])

Über die ausgleichende, harmonische Tendenz bei Ariost schreibt er: „Die Stimmung seiner Scenen ist eine gemäßigte und harmonische; die Schönheit ist es, die er überall sucht; daher verschwindet auch aus den leidenschaftlichen Situationen das Grelle und Gewaltsame; das tragische Pathos ist zur elegischen Weichheit herabgestimmt.“[409]) Später sagt er, es seien keine scharfen Kontraste da, es sei „ein leichtes Hinüber-

---

[405]) p. 435. — Vgl. dazu Carducci („Saggio sull'Orlando Furioso“, ed. naz. delle opere di G. C. XIV, p. 90/91): „. . . ciò che egli prese da altre o conserva della leggenda comune ad opere d'arte individuali egli lo ha così trasformato sotto il fuoco del suo ingegno e nel crogiulo dell'arte sua, che a distinguerlo ci vuole il più delle volte un vero lavoro di critica chimica. Questione del resto che importa assai più alla storia della letteratura che a quella dell'arte.“

[406]) Carducci (op. cit. p. 86) erwähnt Ariosts eigene Aussage in einem Brief an den Dogen von Venedig, worin gesagt wird, daß der Zweck des Gedichtes „nel raccontar piacevole a ricreazione delle persone d'animo gentile“ bestehe.

[407]) In einer modernen italienischen Ariostkritik, in der Einleitung N. Zingarellis zur Ausgabe des Orlando Furioso vom Jahre 1934 (Hoepli, Milano) findet sich neuerdings eine Art Reaktion gegen diese Ansicht. Zingarelli hebt stark das christliche Element, das Symbolische, das Ernste und Weise im Orlando hervor. Seine Argumentationen sind aber zu einseitig geschichtlich. Er geht zu wenig vom Kunstwerk selber aus.

[408]) p. 430.

[409]) p. 434.

gleiten von dem einen zum andern; der Zwiespalt ist vorhanden, kommt aber nicht als Disharmonie zum Bewußtsein, weil der Ernst sich nie zum Pathos steigert, und der Scherz nie zum Burlesken und zur Carikatur herabsinkt, welche uns den Geschmack an den Figuren verderben würde. Diese eigenthümliche Mischung wirkt bei Ariost das Wunder, daß wir an seine Gestalten nicht glauben und sie doch lieben und uns für ihr Schicksal interessieren."[410])

Gaspary übernimmt ebenfalls, was De Sanctis über Ariosts Objektivität geäußert hat: „Die glänzenden Mittel, die ihm zu Gebote standen, hat er nicht mißbraucht, bei aller Lebendigkeit sich von Übertreibung und Raffinement fern gehalten und uns die Situation stets in ihrer so liebenswürdigen Einfachheit gegeben ohne falschen Prunk. Die Scene von Zerbino's und Isabella's Wiederbegegnung, welche so reich ist an zarten wechselnden Gefühlen, entwickelt sich dennoch vollständig in nur 4 Stanzen (XXIII, 64 ff.). Dieses ist die wunderbare Objektivität Ariosto's; er sucht nur seinem Gegenstande gerecht zu werden, nicht an ihm seine Virtuosität zu zeigen; die Dinge, eingegangen in seinen Geist, kommen wieder zum Vorschein in ihrer natürlichen Klarheit; die schöne Realität ist sich in ihrer Erscheinung genug und bedarf nicht des Putzes."[411])

Gleich unvoreingenommen und verständnisvoll spricht sich Gaspary über die Ariostische Ironie, über seinen Stil und die Stanzen aus. Das geschichtliche Moment ist — wie in den meisten neuern deutschen Kritiken — gut dargestellt.

Gaspary stellt auch richtig, was von früheren deutschen Kritikern über den Wert der Affekte in Ariosts Werk geschrieben worden war. Leider gibt er zu wenig Beispiele, um das Wesen solcher affektvollen Stellen im Orlando klarzumachen. Schon De Sanctis hatte gesagt, Ariost gehe in der Darstellung des Schmerzes nie bis zum Äußersten. Gaspary schreibt[412]), aus den leidenschaftlichen Situationen verschwinde das Grelle und Gewaltsame; „das tragische Pathos ist zur elegischen Weichheit herabgestimmt." Und dann erwähnt er zur Illustration das gleiche Beispiel wie De Sanctis: „So Zerbino's Tod (c. XXIV)

[410]) p. 439.
[411]) p. 438.
[412]) p. 434.

an der von Mandricardo empfangenen Wunde; seine letzten Momente sind der Liebe geweiht, der Sorge um sie, die allein zu lassen ihn mehr schmerzt als der Tod, und die unglückliche Isabella neigt sich über ihn und empfängt von seinen Lippen den letzten Hauch. Hier ist alles voll zarter, gedämpfter Wehmut; der Dichter sucht das Reizvolle und Anziehende, nicht das Ausdrucksvolle und Erschütternde." — Gasparys Worte sind schon richtig, aber sie sind mißverständlich. Man könnte danach glauben, Ariost hätte aus einer gewissen philiströsen Ängstlichkeit vor echten Gefühlsausbrüchen solche Stellen abgedämpft. Aber das persönliche Empfinden des Dichters tritt hier gar nicht hervor. Ariost ist an dieser Stelle wiederum rein objektiv. Er bezieht nur in das Gedicht ein, was den Grundton desselben nicht stört. Ob es sich nun um eine ironische oder eine affektvolle Stelle handelt, ist gleichgültig. Die Forderung des Kunstwerkes ist die einzig entscheidende. Man darf darum aus solchen Stellen auch nicht auf das Gefühlsleben des Dichters schließen wollen, wie es immer und immer wieder geschieht. Das ganze Gedicht bewegt sich in der Sphäre der Imagination. Sentimentale Momente müssen sich in diese Atmosphäre einfügen. Der Grundton des Gedichtes entscheidet auch über den Stärkegrad und die Nüance der zu schildernden Gefühle. Und der Grundton desselben stimmt mit dem Schönheitsideal der italienischen Renaissance im allgemeinen überein. Es ist jene gleichmäßige, ausgeglichene Schönheit, in der nichts gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt ist[413]); alles schreitet in ungehindertem Strömen vorwärts. Der Charakter des Gedichtes und der Kunstgeist jener Zeit hätten ein starkes Hervortreten leidenschaftlicher Gefühlsäußerungen oder tragischer Situationen gar nicht vertragen[414]). Auch in der Szene von Zerbinos Tod machte sich die Forderung dieses Schönheitsideals geltend. Und darum ist das tragische Pathos zur elegischen Weichheit herabgestimmt, wie Gaspary sagt. Wir wollen nun sehen, wie Ariost das ausführt, und wir werden

---

[413]) Vgl. H. Wölfflin: „Renaissance und Barock", München 1888, p. 24.

[414]) Auch „die komischen Elemente werden dem künstlerischen Effekt untergeordnet und müssen ihrerseits dazu dienen, den Ernst, die Tragik gewisser Episoden zu mildern. Nicht nur soll überall Schönheit, sondern auch überall Heiterkeit walten." (E. Fromaigeat: „Die komischen Elemente in Ariostos Orlando Furioso", Winterthur 1907, p. 112).

gleich erkennen, daß er bei allen „affektvollen" Stellen des Gedichtes gleich vorgegangen ist. De Sanctis schreibt über die Episode von Zerbinos Tod[415]): „Una delle creature più simpatiche dell'Ariosto è Zerbino, e, quando gli giunge addosso la spada di Mandricardo, ci è nel nostro cuore un piccol movimento, che risponde ai palpiti della sua Isabella; ma il poeta con una galanteria piena di grazia paragona la lunga e non profonda ferita al nastro purpureo, che partisce la tela d'argento ricamata dalla sua bella, e spenge in sul nascere quel movimento. La morte di Zerbino è una scena molto tenera, il cui sentimento troppo straziante è rintuzzato da immagini graziosissime. Isabella è china sul morente: il poeta la guarda, e la trova pallidetta come rosa:

rosa non colta in sua stagion, si ch'ella
impallidisca in su la siepe ombrosa. usw.

Ariost hebt also den Leser, der schon angefangen hat, mit seinem Gefühl an dem Tod Zerbinos Anteil zu nehmen, sachte aus der Atmosphäre des sentimento heraus, vor allem durch die für die augenblickliche Situation wesensfremden Vergleiche, dann aber auch durch die unrealistische, nur in reiner Kunstatmosphäre mögliche Sprache.

Ein anderes charakteristisches Beispiel für dieses Vorgehen ist die Klage der Bradamante[416]) im 45. Gesang. In der Stanze 31 bricht die Unglückliche, die seit einiger Zeit nicht mehr weiß, wo ihr Geliebter sich befindet und warum er verschwunden ist, gequält von Eifersucht und bösen Ahnungen in die Klage aus:

Ho fatto error, dice ella, e me n'avveggio;
Ma chi n'è causa, è causa ancor di peggio. (31)
Amor n'è causa, che nel cor m'ha impresso
La forma tua così leggiadra e bella;
E posto ci ha l'ardir, l'ingegno appresso,
E la virtù di che ciascun favella;
Ch' impossibil mi par, ch'ove concesso

---

[415]) Storia della Lett. it. p. 27/28.
[416]) De Sanctis nennt diese Klage „una vera canzone elegiaca, sparsa di amabili paragoni." (Storia della letteratura italiana, II, p. 29.)

Ne sia il veder, ch' ogni donna e donzella
Non ne sia accesa, e che non usi ogni arte
Di sciorti dal mio amore e al suo legarte. (32)
Deh avesse Amor così ne i pensier miei
Il tuo pensier, come ci ha il viso sculto! usw.

Dann folgt in der Stanze 34 der erste Vergleich:

Son simile all' avaro c'ha il cor sì intento
Al suo tesoro, e sì ve l'ha sepolto,
Che non ne può lontan viver contento,
Nè non sempre temer che gli sia tolto . . .

Und nach dem immer als Refrain wiederkehrenden verzweifelten Ausruf „Deh torna a me Ruggier!" werden neue, immer weiter ausgebaute Vergleiche eingeschoben:

Come al partir del sol si fa maggiore
L'ombra, onde nasce poi vana paura;
E come all'apparir del suo splendore
Vien meno l'ombra, e 'l timido assicura:
Così senza Ruggier sento timore;
Se Ruggier veggo, in me timor non dura.
Deh torna a me, Ruggier, deh torna . . . (36)

Und in der nächsten Oktave:

Come la notte ogni fiammella è viva,
E riman spenta subito ch'aggiorna;
Così, quando il mio sol di sè mi priva,
Mi leva incontro il rio timor le corna:
Ma non sì tosto all'orizonte arriva,
Che 'l timor fugge, e la speranza torna . . . (37)

Auch die folgende Stanze nimmt das gleiche Motiv in einem Bilde auf:

Se 'l sol si scosta, e lascia i giorni brevi,
Quanto di bello avea la terra asconde;
Fremono i venti, e portan ghiacci e nievi;
Non canta augel, nè fior si vede o fronde:
Così, qualora avvien che da me levi,
O mio bel sol, le tue luci gioconde,
Mille timori, e tutti iniqui, fanno
Un aspro verno in me più volte l'anno. (38)

Ein solches Durchweben der gefühlsbetonten Stellen mit angenehmen Bildern, die vom sentimento ablenken und es doch zugleich konkretisieren, ist sehr charakteristisch für Ariost. Dasselbe Vorgehen kann man bei der Darstellung Sacripantes feststellen, der in seinem äußersten Schmerz die Jungfrau mit der Rose vergleicht. Das Gleiche gilt von dem Idyll Angelica-Medoro, von Olimpia, dem Tod Brandimartes usw. Überall sind Ansätze reiner tragischer, leidenschaftlicher, zarter, erhabener Gefühle da, aber diese Gefühle dürfen sich nicht ausleben. Sie klingen an und werden gleich wieder von den dominierenden Melodien des Gedichtes übertönt[417]).

An dieser Stelle darf auch auf die charakteristische Beschreibung der schönen Angelica auf der Insel Ebuda hingewiesen werden. Auch hier tritt das Gefühl, in diesem Fall das Mitleid für das unschuldige Opfer, beim Leser ganz zurück. Es bleibt eigentlich nur noch ein Bedauern, daß so viel Reiz, so viel vollendete Schönheit untergehen soll. Der Leser empfindet einen Widerwillen gegen die Einwohner von Ebuda, wie man einen Widerwillen gegen jeden Barbaren fühlt, der eine schöne Statue vernichtet. Aber an Angelica als Mensch denkt er schwerlich. Das Gefühlsmoment mündet auch hier vollkommen in den Grundton des Gedichtes ein. So bleibt Ariost überall der objektive, überlegene Künstler, der ein feines Gefühl, einen unbeirrbaren Instinkt hat für alles, was einen Mißton in seiner harmonischen Symphonie auslösen könnte.

Gaspary geht selten auf solche Einzelheiten ein, obwohl sie für eine Gesamtcharakteristik Ariosts unbedingt notwendig wären. Seine Darstellung ist in großen Zügen gehalten. Was er aber sagt, deutet auf ein Verständnis und auf eine Bereitwilligkeit, unvoreingenommen auf die Absicht des Dichters einzugehen, wie sie bei den deutschen Kritikern bis auf den heutigen Tag äußerst selten geblieben ist. Gasparys Bild von Ariost ist immer noch das abgerundetste, das treffendste in der deutschen Sprache. Es ist bis heute keine eingehendere Würdigung seines Werkes erschienen.

---

[417]) Th. Spoerri in „Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso" (Bern 1922) spricht (p. 35) von der „Verschmelzung der Einzelgefühle in eine Grundstimmung."

12. Jüngste Arbeiten über Ariost.

Die Kunst des großen italienischen Renaissancedichters ist im Grunde den Deutschen auch durch Gasparys Arbeit nicht näher gebracht worden. Der Orlando Furioso ist ihnen aus ihrem ganz anderen Kunstempfinden heraus stets wesensfremd geblieben und wird es auch bleiben. Wenn man die in den letzten vierzig Jahren erschienenen Kritiken überblickt, die in Italien und Deutschland über Ariost veröffentlicht worden sind, dann fällt es gleich auf, daß in Deutschland nur kleine Arbeiten über Spezialfragen geschrieben worden sind (und diese stammen bezeichnenderweise in der Hauptsache von Schweizern), während in Italien außer einer Fülle von Essais und Würdigungen in Literaturgeschichten eine beträchtliche Zahl umfassender Kritiken und Analysen des Orlando Furioso verfaßt worden ist[418]). Man darf dieses Interesse der Italiener nicht einfach auf das Konto des Jubiläumsjahres 1933 schieben. Wer etwa einen Zottoli liest, der erkennt sofort, daß es sich hier nicht um eine salbungsvolle Lobhudelei handelt, sondern um ein wirkliches Ringen um das Erfassen der Ariostischen Kunst. Daneben wird in deutschen Literaturgeschichten der Name Ariost zwar öfter erwähnt (vor allem bei der Besprechung der Wielandschen Kunst), aber überall (wenn er überhaupt nur andeutungsweise charakterisiert ist) ist er der traditionelle, schon von Meinhard definierte Dichter der Renaissance, der humoristische, laszive, oberflächliche, elegante, scherzende Unterhalter, mehr nicht. In vielen solchen Literaturgeschichten ist überhaupt nur der Name des Dichters im Verein mit so und so vielen andern genannt[419]). Das will doch offenbar heißen,

---

[418]) Hier seien nur die Namen Croce, Momigliano, Panzini, Raniolo und Zottoli wieder erwähnt. Im übrigen sei auf die (sehr unvollständige) Bibliographie von G. J. Ferrazzi aus dem Jahre 1881 (Bassano) hingewiesen und auf die wertvollen Angaben in Kißners Einleitung zur Gesamtausgabe der Ariostischen Werke vom Jahre 1922.

[419]) Aus einer Fülle von Werken seien hier nur einige herausgegriffen:

A. Koberstein: „Geschichte der deutschen Nationalliteratur" (Leipzig 1872/73).
W. Scherrer: „Geschichte der deutschen Litteratur" (Berlin 1894).
G. Müller: „Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock" (Wildpark-Potsdam 1927).
F. Gundolf: „Goethe" (Berlin 1920).
Vogt u. Koch: „Geschichte der deutschen Literatur" (Leipzig u. Wien 1910).
H. Cysarz: „Deutsche Barockdichtung" (Leipzig 1924).
J. Wiegand: „Geschichte der deutschen Dichtung" (Köln 1922).

daß für die Verfasser dieser Literaturgeschichten der Name Ariost abgeklärt ist, daß sie sich dem in Deutschland gültigen Urteil über den Dichter anschließen. Die deutschen Urteile über die Ariostische Kunst sind aber alle sehr allgemeiner Natur. Man sieht hieraus, daß das Bedürfnis nach einer umfassenden ästhetischen Kritik in diesem Fall gar nie existiert hat. Auch mit den in modernen literarischen Arbeiten beliebten Formeln, auf die man einen Dichter oder ein Werk zu bringen sucht, ist recht wenig getan[420]).

Hingegen gibt es unter den Spezialarbeiten einige recht bemerkenswerte, denen oft eine klare Konzeption der Ariostischen Kunst zugrunde liegt, in denen da und dort auch die Wirkung eines J. Burckhardt, eines De Sanctis und Gaspary fühlbar ist. In diese Reihe gehören die Schriften von Heinrich Morf, der zwar in allem, was er über Ariost äußert, vom historischen Standpunkt ausgeht, aber dessenungeachtet vorurteilsfreie Gesamtformulierungen gegeben hat: „. . . Es sind (im Orlando Furioso) dieselben Personen und die nämlichen Situationen wie bei Bojardo; aber es ist ein feineres, höheres Leben; der Stoff, den ein anderer bereitet, ist in die Hand des wahren Künstlers gefallen. Ariosts „Orlando Furioso" bringt in die reizende Traumwelt das Maß von Realismus, von Verständigkeit, von Ernst und Pathos, ja von Tragik, das sie ertrug, und verbindet damit jenes Maß von Ironie und Schalkhaftigkeit, das nötig ist, um das moderne Bewußtsein mit dem Anachronismus dieser Fabeleien zu versöhnen."[421]) Ferner sei auf den historischen Essai „Vom Rolandslied zum Orlando furioso"[422]) hingewiesen, aus dem Morf Stellen im Wortlaut in seinen Beitrag zu „Die romanischen Literaturen und Sprachen" übernommen hat. Aber auch Morf hat die eigentliche ästhetische Kritik der Ariostischen Kunst nicht gefördert.

K. Francke: „Die Kulturwerke der deutschen Literatur" (Berlin 1923).
J. Nadler: „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften (Regensburg 1912—18).
O. Hauser: „Weltgeschichte der Literatur", Bd. 1 u. 2 (Leipzig u. Wien 1910).
H. Hettner: „Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert" (Leipzig 1928).

[420]) Vgl. etwa Cysarz: „Deutsche Barockdichtung", wo Ariost „ein göttlicher Narr des abenteuerlichsten Welttheaters" genannt wird.

[421]) „Die romanischen Literaturen und Sprachen", p. 184. (Berlin u. Leipzig 1909).

[422]) Erstmals 1898 in der „deutschen Rundschau" erschienen, sodann in „Aus Dichtung und Sprache der Romanen" I (Straßburg 1903) abgedruckt.

Ganz besondere Erwähnung verdient die schon genannte erste deutsche Gesamtausgabe der Ariostischen Werke von Alfons Kißner[423]). Wir haben auf das Jahr 1922 warten müssen, bis alle dichterischen Werke Ariosts in unsere Sprache übertragen und zu einer Gesamtausgabe zusammengestellt worden sind.

Kißners Übersetzung des Orlando Furioso (die Charakteristik der Übertragung der weiteren Werke geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus) übertrifft — mit Ausnahme weniger Stellen — an Prägnanz und künstlerischer Form alle bisher genannten Versuche.

Noch einmal tauchen alle Übersetzungsprobleme auf[424]), wie einst im „Teutschen Merkur", und es ist recht interessant, anhand von Kißners Äußerungen den immerhin erheblichen Abstand von früheren Auslassungen über das gleiche Thema festzustellen: „Die neue Zeit bringt neue Anforderungen auch für den Nachdichter fremder Geisteswerke. Früher nahm man unreine Reime ruhig hin; jetzt stören sie uns . . . Während Kurz und Gildemeister nicht die einheitliche Stanze, sondern nach dem Vorbild Lord Byrons, der für seine Zwecke eine saloppe Form brauchte, beliebig wechselnde, für den Übersetzter freilich viel bequemere, Varianten derselben angewendet haben, werden wir das jetzt nicht mehr gutheißen. Wer etwas vom Reiz italienischer Oktaven deutsche Leser fühlen lassen will, darf sich von der einheitlichen geschlossenen Form nicht entfernen . . ."[425]) Aus der Vorbemerkung zur zweiten Auflage entnehmen wir folgende wichtige Sätze: „. . . der Empfindung habhaft zu werden, die Stimmung, die das fremdländische Kunstwerk umfängt, herüberzuretten, in die Atmosphäre des Originals den deutschen Leser einzuhüllen, mußte ja vor allem das Augenmerk des Übersetzers sein, wollte er dem „Aequivalent", dem Gleichwert des Vorbildes, möglichst nahekommen . . ."[426]) Später: „Bei der Nachprüfung der deutschen Oktaven ging das Hauptbestreben natürlich dahin, eine möglichst glatte Diktion, Wohlklang und rhythmischen Schwung

[423]) L. Ariosto, Sämtliche poetischen Werke, Bd. 1—4. Berlin 1922.
[424]) Vgl. Vorbemerkung des Übersetzers (p. IX—XIII) und Vorbemerkung zur zweiten Auflage (p. XV—XXV).
[425]) p. XI—XII.
[426]) p. XVI—XVII.

zu erzielen . . .“[427]) Die Sprödigkeit der deutschen Sprache stellte auch Kißner vor schwierige Aufgaben, „aber“, schreibt er, „alles das durfte nicht entmutigen beim Versuche, für die Nachdichtung des „herrlichsten Werkes romantischer Phantasie“ . . . etwas Verwandtes im Deutsch des zwanzigsten Jahrhunderts zu schaffen . . .“[428])

Doch sind nicht nur Kißners Äußerungen über Übersetzungsprobleme wichtig, er nimmt auch eine besondere Stelle als Biograph, Historiker und Kunstkritiker ein. Seine Gesamtausgabe enthält eine ausführliche und untadelige Biographie des Dichters, eine Charakteristik des Orlando Furioso, des Innamorato (als Einführung in Ariosts Epos), der „opere minori“, der Komödien, „Rime“ und Satiren, ferner wertvolle Anmerkungen zu sämtlichen Werken des Dichters.

In seinen historischen und kritischen Äußerungen ist er in erster Linie Pio Rajna und dem Engländer G. Gardner[429]) verpflichtet. Als Literaturhistoriker bereichert er uns nicht um neue Aspekte. Vielmehr verbirgt sich seine eigene Ansicht oft hinter wohlmeinenden Urteilen, die er aus der deutschen und italienischen Kritik zusammenträgt. So stellt er die wichtigsten Eigenschaften des Orlando Furioso mit Hilfe fremder Kritiken zusammen, führt zuweilen auch zwei entgegengesetzte Meinungen an, um sich dann für die positive zu entscheiden. Da es sich aber um Probleme handelt, die zum größten Teil bei anderer Gelegenheit in dieser Arbeit erwähnt worden sind, ist ein Wiederaufgreifen derselben hier nicht am Platz.

Wohl sind Kißners literarische Ideen nicht originell, aber sein Enthusiasmus, seine Liebe für die Werke des großen Renaissancedichters, sein sorgfältiges Eingehen auf alles, was den Ferraresen und seine Kunst betrifft, ferner die ausgefeilte Gesamtübertragung zeugen davon, daß Ariost für Kißner nicht nur eine kurze Episode in seinem Leben bedeutet (wie für fast alle hier genannten Kritiker und Übersetzer). Der Italiener ist hier dem vor allem für das Formvollendete empfänglichen Deutschen zum Schicksal geworden.

---

[427]) p. XIX.
[428]) p. XX—XXI.
[429]) Nähere Angaben siehe Einleitung p. XXVIII.

Eine beachtenswerte Arbeit ist sodann die Dissertation von E. Fromaigeat „Die komischen Elemente in Ariosts Orlando Furioso“[430]). Einige sehr gute Hinweise macht der Verfasser vor allem beim Vergleich Boiardo-Ariost, ferner auf den letzten Seiten, wo die Ariostische Kunst im gesamten charakterisiert wird.

Auch Karl Voßler hat sich sowohl in seiner kurzen „Italienischen Literaturgeschichte“[431]) als auch in andern Schriften verständnisvoll über Ariost geäußert, ohne jedoch neue Richtlinien gegeben oder die bisherigen Darstellungen vertieft zu haben. Auch er bewegt sich in dem Wenigen, das er über Ariost geäußert hat, auf den Spuren De Sanctis' und sucht den rein historischen Standpunkt zu überwinden: „Tiefer blickende Kunsthistoriker“ haben „von jeher gesehen und verstanden, daß die Kunst nicht nur ein allseitig bedingtes Ergebnis der historischen Kulturen und der psychologischen Naturen, sondern auch eine durch sich selbst bestimmte Tätigkeit ist, und daß sie als solche ihre eigenen Probleme und ihre autonome Spezialgeschichte hat. Die reinen Kunsthistoriker zeigen uns, wie von erfinderischen, bahnbrechenden Künstlern gewisse Formprobleme gesehen, gestellt und auf alle Weise versucht werden und so lange mißglücken, bis ein schöpferisches Genie sie zur Lösung und zum Abschluß bringt. So hat z. B.Ariost das Kunstproblem Bojardos gelöst . . .“[432])

Von den Spezialarbeiten sei auch noch Theophil Spoerris Essai „Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso“[433]) genannt. Spoerri baut den in Wölfflins Buch „Renaissance und Barock“[434]) angedeuteten Vergleich zwischen Ariost und Tasso weiter aus. Von einer rein stilistischen Untersuchung ausgehend, leitet er den Wesensunterschied in dem Werk dieser zwei Künstler ab: bei Ariost herrscht die klare Anschauung, der bestimmte Umriß vor, bei Tasso die auflösende Strömung, die verschwommene Gefühlswirkung. Bei Ariost ist alles klar gegliedert, bei Tasso haben wir eine Verschmelzung der einzelnen Elemente. Bei Ariost finden wir die ebenmäßige Dar-

[430]) Winterthur 1907.
[431]) Sammlung Göschen, Bd. 127, Berlin und Leipzig 1927.
[432]) „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie“, p. 26. München 1923.
[433]) Bern 1922.
[434]) München 1888 (siehe p. 69/71).

stellung, das natürliche Maß, bei Tasso gesteigertes Gefühl ungebundene Stimmung. Ariost ist plastisch, Tasso musikalisch, im Orlando Furioso gibt es eine Einheit der Anschauung, in der Gerusalemme Liberata eine Einheit der Beseelung. Ariost ist sachlich, Tasso sentimental. — Fraglich ist an Spoerris Arbeit bloß, ob der Verfasser sich nicht über seine eigene Intention täuscht, ob er nicht in diesen stilistischen Erörterungen nachträglich Bestätigungen sucht für Resultate, über die er sich zum vornherein schon klar sein mußte. Denn was sind diese Resultate anderes als die Feststellung sehr allgemeiner charakteristischer Züge, die einem aufmerksamen Leser ohne einen so langen Umweg in die Augen springen. Immerhin zeugen einzelne Bemerkungen von einem feinen Einfühlungsvermögen. Und solche Einzelheiten (nicht das Grundsätzliche) geben diesem Essai einen Wert, der ihn von den meisten Spezialarbeiten der letzten Jahre vorteilhaft unterscheidet.

Nochmals erwähnt sei hier die Dissertation von Hans Tribolet „Wielands Verhältnis zu Ariost und Tasso“[435]), auf die wir uns bei der Besprechung Wielands öfter bezogen haben. Weniger glücklich in ihrer Darstellung ist Ida Wyß in „Virtù und Fortuna bei Boiardo und Ariost“[436]). Hingewiesen sei noch auf M. J. Wolffs kurzen Essai „Ariosts Satiren“[437]) und auf B. Stirners Arbeit „Ariost und die französische Poesie der Renaissance“[438]). Auch in den Werken H. Wölfflins, des großen Kenners der italienischen Renaissance, finden sich gelegentliche Hinweise auf Ariost.

Als letzter möge Ernst Walser genannt sein, der ein spontanes lebendiges Verhältnis zur Renaissance und den großen Gestalten dieser Epoche hatte. Er äußert sich da und dort über Ariost[439]), ohne jedoch sein Bild in der deutschen Kritik um neue Züge zu bereichern. Seine Ausführungen sind in erster Linie von dem Interesse für die kulturhistorischen Momente

---

[435]) Bern 1919.

[436]) Leipzig und Berlin 1931.

[437]) „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“, Neue Serie, Bd. 40, p. 206 ff.

[438]) Leipzig 1931.

[439]) Siehe: „Sinn des Lebens im Zeitalter der Renaissance“ (Archiv für Kulturgeschichte, XVI, p. 300—316) und „Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance“, Basel 1932.

getragen. Die (im Verzeichnis der Publikationen und Manuskripte[440]) genannten) Vorlesungen Walsers über Ariost sind nicht veröffentlicht.

VI. Schlußbetrachtungen.

Die deutsche Kritik am Orlando Furioso, in ihrer Gesamtheit betrachtet, hat von Opitz bis ins 20. Jahrhundert (wie aus den hier zusammengestellten Urteilen hervorgegangen ist) eine langsame, zwar unregelmäßige, aber deutlich erkennbare Entwicklung durchgemacht. Als Gipfelpunkt dieser Entwicklung haben wir Gaspary bezeichnet, der in seiner italienischen Literaturgeschichte die beste deutschsprachige Gesamtcharakteristik der Ariostischen Kunst geliefert hat. Aber gerade die Tatsache, daß nach Gaspary (der ja eigentlich nur die Basis für eine ausführlichere ästhetische Kritik geschaffen hat) keine größere umfassende Darstellung der Ariostischen Kunst in Deutschland mehr erschienen ist, dürfte bezeichnend sein.

Man kann nicht einfach sagen, es fehle den Deutschen aus einem gewissen Vorurteil heraus am Interesse für die italienische Poesie. Allein die beträchtliche Literatur über Tasso und Dante würde das Gegenteil beweisen[441]). Aber es fehlt den Deutschen, im allgemeinen wenigstens, (man muß solche generellen Formulierungen stets mit Vorsicht aussprechen) das Verständnis für eine Kunst, in der das Formelement eine so große Rolle spielt wie bei Ariost. Der Orlando Furioso ist in erster Linie für Italiener geschrieben, für ein Volk, dem die Liebe zur vollendeten Kunstform selbstverständliche Voraussetzung ist. In ihm ist nichts von der geheimen Zerquältheit und der christlichen Jenseitssehnsucht eines Tasso zu spüren, nichts von der metaphysischen Problematik eines Dante. Ja, Tasso und Dante sind herrliche Tummelplätze für deutsche Kritiker. Aber Ariost? Allein die Tatsache, daß seine Dichtungen unproblematisch sind, mußte die Deutschen irritieren. Ein so klar durchschaubares, restlos geklärtes Weltbild wie das Ariostische

---

[440]) „Gesammelte Studien", p. 340 ff.

[441]) Für die Wertung Italiens speziell bei den deutschen Romantikern sei auf die Berner Dissertation (1939) von R. Häusler „Das Bild Italiens in der deutschen Romantik" hingewiesen.

bereitet dem Deutschen Mißbehagen. Er wittert gleich Oberflächlichkeit und Profanierung sakraler Fragen. Für ihn gibt es keine so völlig durchschaubare Wahrheit, sondern nur Annäherung an das Wahre. Und ebenso gibt es für ihn keine in sich vollendete Schönheit, sondern nur Annäherung an eine unendliche Schönheit, die nie erreicht wird.

Wie anders nimmt sich daneben die Anschauung des italienischen Renaissancedichters aus. Jeder kleinste Lebensausschnitt ist ihm etwas in sich Abgerundetes, etwas in sich Bestehendes. Das Lebendige kann für ihn in bleibende Maße gefaßt werden. Das Leben erschöpft sich im Sichtbaren. Alles ist gegenständlich, und die Dinge offenbaren sich mit klaren, sauberen Umrissen. Nichts verrät in seinem Werk eine geistige oder seelische Spannung. Bis in die strengen Stanzen hinein scheint alles leicht und mühelos gelöst, scheint ganz im sinnlichen Behagen an der Fülle der bunten Erscheinungen aufzugehen.

Diese Haltung eines Künstlers löst beim nordischen Menschen Zweifel aus. Für ihn hat das Irdische, der Mensch keinen Wert in sich. Beide bekommen erst einen Sinn durch eine irrationale Potenz (wie diese Potenz dann genannt wird, ist gleichgültig). Jede größere nordische Dichtung ist ihrem Gehalt nach letzten Endes Auseinandersetzung zwischen den irdischen und den überirdischen Kräften im Mensch.

Ariost bewegt sich in seinem Orlando zwar auch in „irrationaler Sphäre", aber, ob er den Leser durch die Lufträume in die Hölle, ins irdische Paradies oder auf den Mond führt, er bleibt im Grunde immer auf der Erde. Das Unendliche ist vom Standpunkt des Endlichen gesehen, nicht umgekehrt das Endliche sub specie aeternitatis. Die Erde gibt ihm das Maß, nach dem er alles beurteilt. Alles Imaginäre wird mit irdischer Schönheit ausgestattet. Nie geht das irrationale Element über das vom Denken überwachte Phantasiespiel eines begnadeten Träumers hinaus. In der irrationalen Welt Ariosts gibt es keinen Rest von Ungeklärtheit. Alles ist gelöst, sagbar. Alles wird Farbe, Umriß, Bild. Und dieses Sagbare wird zu so vollendeter Form gesteigert, daß die Form in ihrer Vollendung zum Selbstzweck wird.

Der Nordländer kann der vollendeten Form nicht diesen absoluten Wert zuerkennen. Ihm ist sie nur etwas Relatives. Er kann nicht begreifen, daß, wie Wölfflin sagt[442]), der vollendete Ausdruck, das gut Gesagte ein unmittelbares, geistig-sinnliches Vergnügen auslöse[443]). (Natürlich muß hier stark verallgemeinert werden. In Wirklichkeit findet man im Norden und im Süden durch die verschiedenen Epochen hindurch alle Mischungsgrade nordischen und südlichen Formempfindens. Trotzdem kann man von einer — je nach der Periode mehr oder weniger stark akzentuierten — durchgehenden typisch nordischen und typisch südlichen Geisteshaltung sprechen. Und auf diesen grundsätzlichen Unterschied haben wir hier hingedeutet.)

Daß sich die deutsche Kritik Ariost gegenüber so lange zurückhaltend oder abweisend gezeigt hat und auch in neuerer Zeit (wenige Ausnahmen vorbehalten) nicht Interesse an diesem Thema bekundet, das ist zu einem großen Teil auf die eben erwähnten grundsätzlichen Unterschiede zwischen der nordischen und der südlichen Kunstkonzeption zurückzuführen. Schon ein Meinhard hatte — auf seine Weise — die Verschiedenheit der germanischen und der romanischen Dichtkunst formuliert, wobei die Überlegenheit (an Gehalt und Tiefe) der nordischen Kunst über die „oberflächliche Kunst" der romanischen Völker stark hervorgehoben wurde. Und dieses Vorurteil der Überlegenheit hat stets da und dort gewuchert und dem aprioristischen Standpunkt in der Kritik Vorschub geleistet. Bezeichnend ist es ja, daß Ariost in Deutschland die echtesten und uneingeschränktesten Bewunderer nicht unter den Kritikern, sondern unter den Dichtern gefunden hat, und zwar unter Dichtern der denkbar verschiedensten Geistes-

---

[442]) „Italien und das deutsche Formgefühl", p. 200.

[443]) Es sei hier auch eine Bemerkung aus dem schon genannten Artikel von Paul Schönfeld („Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes", 1881, Nr. 12, p. 188) zitiert: „Dem geistigen Nationalbesitz Deutschlands in dem Sinne, wie es Homer durch den wackeren . . . Voß oder wie es Shakespeare durch die im einzelnen vielleicht hie und da verbesserungsfähige, im ganzen aber unübertreffliche Schlegel-Tieck'sche Übertragung geworden ist, hat sich die anmutige Dichtung Ariosts bisher noch nicht einverleibt und wird es vielleicht nie ganz, da sie nun einmal, um nicht blos literarhistorisches Verständnis, sondern auch in allen Volksschichten eine begeisterungs- und liebevolle Aufnahme zu finden, ein gut Stück jener geistigen Gourmandise voraussetzt, die bekanntlich nicht zu den spezifischen Merkmalen der germanischen Rasse zu zählen ist."

haltung. Man erinnere sich nur an die Namen Wieland, Heinse, Goethe, Schiller, Keller, Platen, Spitteler. „Von den Dichtern weiß man", schreibt Paul Heyse einmal[444]), „daß in ihrem Innersten das Kind nie erstirbt, das an allem Bunten und Glänzenden Gefallen findet und, wie auch die Jahre die geistigen Kräfte reifen mögen, jedem phantastischen Geplauder mit Begierde lauscht." Aber man darf auch anderseits annehmen, daß die Dichter, die Ariost lasen, überwältigt sein mußten von der künstlerisch-schöpferischen Leistung dieses Renaissancepoeten. Denn nicht zuletzt ist es doch die Bewältigung des Sprachmaterials, die den Dichter zum Dichter macht. Die Inspiration und die Imagination sind zwar Voraussetzungen für jede echte Kunst, aber als solche genommen haben sie mit der Kunst noch nichts zu tun. Ohne einen Former bleiben sie Chaos. Und das Chaos zu formen, aus dem Chaos erst eine Welt zu schaffen, bleibt des Künstlers erhabenste Sendung. Nur wenige der deutschen Kritiker sind sich bewußt geworden, was für ein großer „Former" der sein mußte, der einen Orlando Furioso zu schaffen imstande war. Das hängt vielfach davon ab, daß die deutschen Kritiker, unbekümmert um den Charakter des Kunstwerkes, sich gleich hinter die Analyse des seelischen Gehaltes und des Gedankeninhaltes machten. An einer unglücklicheren Stelle kann man mit einer Kritik des Orlando kaum einsetzen[445]). Aber diese Tatsache ist wiederum charakteristisch für die grundsätzliche Einstellung der Deutschen, für die eben die Kunst (in dem oben erwähnten Sinne) doch etwas anderes bedeutet als für die Romanen. Anderseits muß auch darauf hingewiesen werden, daß die deutsche Kritik eine sehr mühselige Entwicklung durchgemacht und gewisse Jugendsünden bis heute nicht völlig überwunden hat. Jakob Burckhardt soll sich einmal über die deutsche Kritik folgendermaßen geäußert haben[446]): „Die Unfähigkeit des deutschen Urteils, die Schönheit der italienischen Musik zu erfassen, hat

---

[444]) Einleitung zum „Rasenden Roland" von 1880/81, p. IX.

[445]) Vgl. J. Burckhardt: „Die Kultur der Renaissance" (p. 279/80): „Freilich, wer Pulci, Bojardo, Ariosto und Berni auf den reinen sogenannten Gedankeninhalt hin analysiert, der muß dabei zu kurz kommen. Sie sind Künstler der eigensten Art, welche für ein entschieden und vorherrschend künstlerisches Volk dichteten."

[446]) Siehe C. Spittelers Feuilleton: „Jacob Burckhardt und der Student" (Nr. 5) in der „Neuen Zürcher Zeitung" vom 12, Juli 1912 (Nr. 192 resp. 986).

mir zu allererst die Augen über die Beschränktheit der deutschen Kritik überhaupt geöffnet.“ Dieses strenge Urteil dürfen wir natürlich nicht einfach auf die Kritik am Orlando Furioso übertragen. Aber es bleibt doch eine Tatsache, daß erst Humboldt, Schelling und Hegel den Dogmatismus der früheren Kritiken zurückwiesen und neue, vorurteilsfreiere Richtlinien einschlugen. Dabei hat allerdings der Ariostbeurteilung die Tendenz zur abstrakten Schematisierung bei diesen drei Philosophen nicht etwa zum Vorteil gereicht. Seit Lessing, insbesondere seit den Klassikern und Romantikern gibt es in Deutschland eine Kritik, die man heute noch ernst nehmen kann. Man vergleiche aber italienische wissenschaftliche und kritische Schriften aus dem 16. Jahrhundert mit gleichzeitigen Arbeiten in Deutschland, und man wird sich alsbald über den Riesenabstand der beiden Kulturen klar werden. Es wäre aber auch ein Irrtum zu glauben, nach den Romantikern sei nun plötzlich bei den Deutschen das Verständnis für ihnen wesensfremde Dichtungen da gewesen. Die traditionellen Kräfte haben sich hier als sehr lebenszäh bewiesen. Wohl hat man gewisse Forderungen der rationalistischen Kritiker (wie etwa die der Wahrscheinlichkeit) aufgegeben, doch so und so viele andere Vorurteile wuchern heute, zum Teil in anderer Nüance, noch weiter. Auch die Kritik der biederen Moralisten, die bedauern, daß Ariost mit seinem großen Talent kein Werk von faustischer Abgründigkeit geschrieben noch dem Gedicht eine „lehrreiche Fabel“ zugrunde gelegt habe, ist noch nicht überwunden. Ebensowenig ist die abstrakt spekulative Kritik (wie etwa in den Ästhetiken Hegels und Vischers) einfach aufgegeben worden. Und der Positivismus hat auf dem Wege einer sinngemäßen Beurteilung Ariosts keine neuen Meilensteine erobert, sondern nur das Gebiet abgesteckt, in dem nicht mehr viel zu holen war.

Die Frage der Übersetzung des Orlando Furioso ist kaum von der der Kritik zu trennen. Es hat sich im Laufe dieser Arbeit gezeigt, daß die Erkenntnis, das Gedicht müsse absolut treu in Form und Ton übertragen sein, zeitlich zusammenfällt mit den ersten guten Kritiken der Ariostischen Kunst. Anderseits haben die neuen Übersetzungen sicher auch das Ihre zu einem leichten Wandel der Ansichten auf diesem Gebiet beigetragen. Ein Leser, dem die italienische Sprache nicht ge-

läufig war, konnte aus Meinhards Inhaltsangabe, aus den Übersetzungen Mauvillons und Heinses nicht mit dem Geist der Ariostischen Poesie vertraut werden (Spitteler ist hier eine wunderliche Ausnahme). Aber auch gute Übertragungen haben die Deutschen nicht zu Ariost bekehrt. Der Orlando Furioso hat im allgemeinen für die deutsche Kritik nur noch geschichtliches Interesse; und innerhalb der geschichtlichen Schau wird er vorwiegend unter negativem Vorzeichen gesehen (Profanierung der Mythologie, Zerfall der mittelalterlichen Welt). Es fehlt allerdings nicht an großen Denkern, die auch das übergeschichtliche Moment innerhalb der historischen Bedingtheit nicht übersehen haben (Schelling, Hegel, Burckhardt), aber der rein geschichtliche Aspekt ist der beliebtere.

In der Gesamtheit der deutschen Ariostkritik ist ein Reichtum an Gesichtspunkten festzustellen. Aber alle diese widersprechenden und übereinstimmenden Ansichten zusammengetragen, würden keine objektiv haltbare Charakteristik des Orlando Furioso ergeben. Die Kritiker (soweit es sich nicht um Historiker und Kulturhistoriker handelt) sind eben zu reich an Standpunkten und zu wenig geneigt, sich bedingungslos in ein Kunstwerk zu vertiefen und es aus sich selber zu verstehen. (Wir halten hier nur die allgemeinen Züge der deutschen Ariostkritik fest. Inwiefern diese Feststellungen eingeschränkt werden müssen, ist ja aus den einzelnen angeführten Urteilen ersichtlich.) Wohl gehen auch in Italien im Laufe der Jahrhunderte die Urteile über Ariost oft weit auseinander. Aber die Basis, auf der sich die italienischen Kritiker verständigen können, ist — aus einem gewissen nationalen Kunstempfinden heraus — doch eine breitere als in dem „ästhetisch zerklüfteten Deutschland". Die Italiener verlieren auch das Kunstwerk selbst, das sie einer Analyse unterziehen, nicht so leicht aus den Augen wie die Deutschen, die ihre Erkenntnisse mit Vorliebe in umfassende abstrakte Systeme einbauen oder die Kunstwerke nur als Illustrationsmaterial für eine vorgefaßte These benützen Die literarische Kritik um ihrer selbst willen ist eine junge Erscheinung in Deutschland.

Die Frage, warum in Deutschland die Kurve der Ariostkritik gerade so und nicht anders verlaufe, ist also einerseits übergeschichtlich und anderseits (eng damit verbunden) ge-

schichtlich bedingt. Das übergeschichtliche Moment wäre in dem grundsätzlichen, nationalen, im Laufe der Zeiten nur unbedeutend gewandelten Kunstempfinden (im Sinne der Einleitung dieses Kapitels) zu suchen. Das geschichtliche Moment (zum Teil abhängig von dieser prinzipiellen geistigen Haltung) umschließt alles dem Wandel und der Entwicklung Unterworfene, alles durch Zeitströmungen Bedingte.

Beim übergeschichtlichen Faktor haben wir auf die grundsätzliche Verschiedenheit im Kunst- und Formgefühl der beiden Völker hingewiesen. Beim geschichtlichen Faktor haben wir den allmählichen Wandel der Auffassungen innerhalb der deutschen Kritik selbst hervorgehoben. Und der Verlauf dieses Wandels ist (obleich da und dort die italienische und die deutsche Kritik bei einzelnen Denkern übereinstimmende Urteile aufweisen) wiederum verschieden von dem italienischen.

Diese beiden Faktoren dürften, in der Hauptsache wenigstens, die Aufnahme Ariosts und die Kritik seiner Dichtung im Laufe der Jahrhunderte in Deutschland bewirkt haben.

Bibliographie

Verzeichnis der zitierten und benutzten Werke.

I. Ausgaben der Werke Ariosts:

„Orlando Furioso" (a cura di Santorre Debenedetti), ed. Laterza, Bari 1928.

„Orlando Furioso" ed. A. Salani, Firenze 1928.

„Orlando Furioso" (N. Zingarelli), ed. U. Hoepli, Milano 1934.

„Opere minori" ed. A. Salani, Firenze 1936.

II. Übersetzungen:

Ahlwardt, Christ. Wilh.' „Lodovico Ariosto's Satyren", Verl. F. Maurer, Berlin 1794.

Gildemeister, Otto, „Ariosts Rasender Roland", Verl. W. Hertz, Berlin 1882.

„Lodovico Ariosto's Satiren", übers. von O. G., herausgeg. von P. Heyse, Verl. B. Behr, Berlin 1904.

Gries, J. D., „Lodovico Ariosto's Rasender Roland", (2. Aufl.), Verl. F. Frommann, Jena 1827.

„Lodovico Ariostos rasender Roland" (durchges. von O. F. Lachmann), Verl. Reclam, Leipzig.

„Lodovico Ariostos Rasender Roland" (eingel. von H. Fleischer), Buchhdlg. Cotta, Stuttgart 1893.

Heinse, W., „Roland der Wüthende, ein Heldengedicht von Ludwig Ariost, dem Göttlichen", Verl. Helwingsche Hofbuchhandlung, Hannover 1782.

Heyse, P., „Ariost's Rasender Roland, Metrisch übersetzt von Hermann Kurz, durchgesehen und herausgegeben von P. H. Verl. S. Schottlaender, Breslau 1880/81.

— „Drei italienische Lustspiele aus der Zeit der Renaissance von Ariosto, Lorenzino de' Medici, Machiavelli", Verl. E. Diederich, Jena 1914.

Kißner, A., „Ludovico Ariosto, sämtliche Werke", übertragen von A. K., Propyläen-Verlag, Berlin 1922.

Kurtz, H., „Ariost's rasender Roland", Hoffmannsche Verlags-Buchhandlung, Stuttgart 1840.

Lütkemüller, L. Ch., „Orlando der Rasende", H. Geßner, Zürich 1797/98.

Mauvillon, J., „Ludwig Ariostos, von den Italiänern der Göttliche genannt, wüthender Roland", Verl. der Meyerschen Buchhdlg., Lemgo 1777.

Schlegel, A. W., Übersetzung des 11. Gesanges aus dem Orlando Furioso, im Athenaeum 1799, Bd. 2.

Streckfuß, K., „Ariost's Rasender Roland", Verl. Hemmerde und Schwetschke, Halle 1818—20.

von dem Werder, D., „Die Historie vom Rasenden Roland", Verl. E. Rehefeld, Leipzig 1636.
Werthes, Fr. A. Cl., „L.Ariosts rasender Roland", Bern 1778.

III. Äußerungen über Ariost und seine Werke, Biographien Kritiken und Charakteristiken:

Alani, M., „Le grandi figure dell'Orlando Furioso", Zürcher Diss., Neustadt i. Schwarzwald 1923.
Bodmer, J. J., „Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie", Verl. C. Orell, Zürich 1740.
Bouterwek, F., „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts", Bd. 2, Verl. J. F. Röwer, Göttingen 1802.
Burckhardt, J., „Die Kultur der Renaissance in Italien", Verl. A. Körner, Leipzig 1926.
Siehe unter Spitteler, C. (III. u. IV.)
Carducci, G., „La coltura estense e la gioventù dell'Ariosto", edizione nazionale delle opere di G. C., vol. XIII, Bologna 1936.
— „L'Ariosto e il Tasso" (gleiche Ausg.), vol. XIV.
Corniani, G. B., „I secoli della letteratura italiana", ed. Pomba, Torino 1854.
Crescimbeni, G. M., „L'istoria della volgar poesia", ed. Chracas, libro II, Roma 1698.
Croce, B., „Ariosto, Shakespeare e Corneille", ed. Laterza, Bari 1929.
— „Una famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici", ed. Laterza, Bari 1927.
— „Saggio sullo Hegel", ed. Laterza, Bari 1913.
Dolcio, L., „Apologia contro ai detrattori dell'autore", der Ausg. des Orl. Fur. beigefügt, ed. Pasini-Bindoni, Venezia 1535.
Fernow, C. L., „Leben Ludovico Ariosto's", Verl. H. Geßner, Zürich 1809.
Foscolo, U., „Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani", in „Prose", vol. II, ed. Salani, Firenze 1926.
Fromaigeat, E., „Die komischen Elemente in Ariostos Orlando Furioso", Berner Diss., Winterthur 1907.
Galilei, G., „Considerazioni al Tasso", in „Opere letterarie", ed. Sonzogno, Milano.
Gaspary, A., „Geschichte der italienischen Literatur", 2. Bd., Verl. K. J. Trübner, Straßburg 1888.
Geibel, E., „Ausgewählte Werke", Bd. 1, Verl. Reclam, Leipzig 1921.
Genthe, Fr. W., „Handbuch der Geschichte der Italiänischen Litteratur", 2. Abt., Verl. F. Rubach, Magdeburg 1834.
Gerstenberg, H. W., „Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur", Verl. Göschen, Stuttgart 1890.
Gioberti, V., „Pensieri e giudizi sulla letteratura italiana e straniera", raccolti da tutte le sue opere ed ordinati da Filippo Ugolini, ed. Barbera, Bianchi, Firenze 1859.

Goethe, J. W., Werke, vollst. Ausg. letzter Hand, Buchhandlung Cotta, Stuttgart und Tübingen. Bd. 6, 9, 27, 29, 32, 33, 38, 42, 46.
— Werke, Verl. H. Böhlaus Nachfolger, Weimar 1907, Abt. IV, Bd. 42.
Gottsched, J. Chr., „Versuch einer kritischen Dichtkunst", Verl. B. Chr. Breitkopf, Leipzig 1742 (3. Aufl.).
Gryphius, A., „Cardenio und Celinde", in „Trauerspiele", herausgeg. von H. Palm, Tübingen 1882.
— „Horribilicribrifax", in „Freuden- und Trauerspiele", Leipzig 1663.
Hegel, G. W. F., „Vorlesungen über die Ästhetik", Teil 1—3, herausgeg. von H. G. Hotho, Verl. Duncker & Humboldt, Berlin 1842 (Werke, Bd. 101—103).
Heine, H., „Reisebilder", in „Sämmtliche Werke", Verl. Hoffmann & Campe, Hamburg 1861, Bd. 2.
Heinse, W., „Sämmtliche Werke", herausgeg. von Schüddekopf, Leipzig, Bd. 9 (1904), Bd. 10 (1910).
— „Briefe zwischen Gleim, W. Heinse und J. v. Müller", herausgeg. von W. Körte, Verl. H. Geßner, Zürich 1806, Bd. 1 u. 2.
Herder, J. G., „Sämmtliche Werke", Weidemannsche Buchandlung, Berlin 1877—1913. Bd. 1, 3, 4, 5, 8, 9, 18, 22, 24, 25, 32.
Humboldt, W., „Ästhetische Versuche", in „Ges. Schriften", Serie 1, Bd. 2, Ausg. der kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1904.
Ideler, L., „Handbuch der italiänischen Sprache und Litteratur", poet. Teil, Bd. 2, Verl. H. Frölich, Berlin 1802.
Kaegi, W., siehe unter Spitteler, C. (III).
Keller, G., „Der gründe Heinrich" (3. Teil), Insel-Verlag, Leipzig 1925.
Lessing, G. E., „Sämmtliche Werke", herausgeg. von H. Göring, Buchhandlung Cotta, Stuttgart. Bd. 10.
„Sämmtliche Schriften", herausgeg. von K. Lachmann, Verlag Göschen, Stuttgart 1892. Bd. 8.
Malatesta, G., „Della nuova poesia ovvero delle difese del Furioso", ed. Sebastiano dalle Donne, Verona 1589.
Meinhard, J. N., „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter", Verl. der fürstlichen Waisenhaus-Buchhandlung, Braunschweig 1763, 1764, 1774, (Bd. 1—3).
„Der Teutsche Merkur".
„Der neue Teutsche Merkur", sämtl. Bände.
Meyer, C. F., „Sämtliche Werke", Bd. 1—4. Verl. Knauer Nachf., Berlin.
— „Briefe", Bd. 2, herausgeg. von A. Frey, Verl. H. Haessel, Leipzig 1908.
Momigliano, A., „Saggio su l'Orlando Furioso", ed. Laterza (2. Ausg.), Bari 1932.
Morf, H., „Aus Dichtung und Sprache der Romanen", I. Verl. K. J. Trübner, Straßburg 1903.

— „Die romanischen Literaturen und Sprachen“ von H. Zimmer, K. Meyer, L. Ch. Stern, H. Morf, W. Meyer-Lübke. Verlag Teubner, Berlin und Leipzig 1718.

Morhof, D. G., „Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie“, Verl. J. H. Klossen & Wiedemeyers Erben, Lübeck und Leipzig 1718.

Panzini, A., „M. Maria Boiardo“, ed. G. Principato, Messina.

Piovene, G., „L'Ariosto nel gusto moderno“, in der Zeitschr. „Pan“, 1. Dez. 1933. Milano-Firenze-Roma.

Platen, A. Graf von, „Sämtliche Werke“, herausgeg. von M. Koch und E. Petzel, Verl. M. Hesse, Leipzig (Bd. 4).

Rajna, P., „Le fonti dell'Orlando furioso“, 2. Ausg., ed. G. C. Sansoni, Firenze 1900.

Ranke, L., „Zur Geschichte der italienischen Poesie“, Berlin 1837.

Raniolo, G., „Lo spirito e l'arte dell'Orlando Furioso“, ed. A. Mondadori, Milano 1929.

Rosenkranz, K., „Die Poesie und ihre Geschichte“, Verl. der Gebr. Bornträger, Königsberg 1855.

Ruth, E., „Geschichte der italienischen Poesie“ (2. Teil), F. A. Brockhaus, Leipzig 1847.

Salvi, F., „Ristretto della storia della letteratura italiana“ (vol. I), ed. G. Ruggia, Lugano.

De Sanctis, F., „Saggi critici“, ed. Sonzogno, Milano 1929.

— „Scritti vari inediti o rari“, ed. A. Morano, Napoli 1898.

— „Storia della letteratura italiana“, ed. Laterza, Bari 1925.

Schelling, F. W. J., „Philosophie der Kunst“, „Sämmtliche Werke“, 1. Abt., Bd. 5. Verl. Cotta, Stuttgart und Augsburg 1859.

Schiller, F., Briefe, Bd. 6. Herausgeg. von F. Jonas, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

— „Sämmtliche Werke“ (Bd.12), Cotta, Stuttgart und Tübingen 1836.

Schillers und Goethes „Xenien-Manuskript“, herausgeg. von W. von Maltzahn, Verl. L. Hirsch, Berlin 1856.

Schlegel, A. W., „Sämmtliche Werke“, herausgeg. von Böcking, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1846/47. Bd. 4, 5, 11, 12.

— „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst“, 2. u. 3. Teil, Verl. Göschen, Stuttgart 1884.

Schlegel, F., „Geschichte der alten und neuen Literatur“, 2. Teil. „Sämmtliche Werke“, Bd. 2. Verl. J. Klang, Wien 1846.

— „Gespräch über die Poesie“, „Sämmtliche Werke“, Bd. 5. Verl. J. Meyer, Wien 1823.

— „Beiträge zur Kenntnis der romantischen Dichtkunst“, Bd. 10 (1825), gleiche Ausg.

Schmidt, E., „Charakteristiken“, 1. Reihe, 2. Aufl., Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1902.

Schmidt, F. W. V., „Über die italiänischen Helden-Gedichte aus dem Sagenkreis Karls des Großen", 3. Teil („Rolands Abentheuer in hundert romantischen Bildern"), bei G. C. Nauck, Berlin und Leipzig 1820.

Schönfeld, P., „Ein wiedererweckter Sänger der Romantik" in: „Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes", Leipzig, 19. März 1881.

Spitteler, C., „Ein Brief Carl Spittelers an Jacob Burckhardt", veröffentlicht von W. Kaegi in „Neue Schweizer Rundschau", 1933/34.

— Siehe unter Faesi, R. (IV).

Spoerri, T., „Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso", P. Haupt, Akad. Buchhandlg. vorm M. Drechsel, Bern 1922.

Stirner, B., „Ariost und die französische Poesei der Renaissance", Verl. Helios, Leipzig 1931.

Sulzer, J. G., „Allgemeine Theorie der schönen Künste", Heimannsche Buchhandlung, Biel 1777.

Tasso B., „Delle lettere di M. Bernardo Tasso", vol. II, Brief Nr. 165, 169. Padova 1733.

Tasso, T., „Lettere scelte e commentate", ed. Corti e Ronzoni, Bergamo.

— „Il Minturno" in „Dialoghi amorosi" (a cura di N. Belletti), ed. R. Carabba, Lanciano. 1914.

— „I discorsi dell'arte poetica", ed. G. B. Paravia, Torino, Roma, Milano, Firenze, Napoli.

Thomasius, J., „De plagio literario", Verl. Ch. Enoch, Leipzig 1673.

Tieck, L., „Phantasus" (1. Teil), („Schriften", Bd. 4), Verl. G. Reimer, Berlin 1828.

— „William Lovell", gleiche Ausg. Bd. 6.

— „Prinz Zerbino", gleiche Ausg. Bd. 10.

— „Franz Sternbalds Wanderungen", gleiche Ausg. Bd. 16.

Tiraboschi, G., „Storia della letteratura italiana", ed. Societ. tipografica, Modena 1777 (tomo 7, parte prima).

Tribolet, H., „Wielands Verhältnis zu Ariost und Tasso", Berner Diss., Bern 1919.

„Über Land und Meer", allg. illustr. Zeitung, XLV, Jan. 1881, Stuttgart: „Ariost's Rasender Roland" (ohne Verfassernamen).

Vincenti, L., „La fortuna dell'Ariosto: In Germania" in „L'Italia che scrive", 1933, Nr. 9. Roma.

Vischer, F. T., „Ästhetik der Wissenschaft des Schönen", 3. Teil, 2. Abschn., Verl. C. Mäcken, Stuttgart 1857.

Voßler, K., „Italienische Literaturgeschichte", Verl. Göschen, Bd. 125, Berlin und Leipzig 1927.

— „Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie", Verl. der Hochschulbuchhandlung M. Hueber, München 1923.

Walser, E., „Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance", (herausgeg. von W. Kaegi), Verl. B. Schwabe, Basel 1932.

— „Der Sinn des Lebens im Zeitalter der Renaissance" in „Archiv für Kulturgeschichte", XVI, Verl. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1926.
Wieland, C. M., Werke, Ausg. der kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. 3, 7.
— Ausg. Göschen (1856) Bd. 21 u. 29.
— Ausg. der deutschen Nationalliteratur von H. Pröhle, Bd. 21.
— Ausg. von F. Homeyer und H. Bieber, Berlin 1916, Bd. 4.
— „Ausgewählte Briefe von C. M. Wieland", Buchhdlg. Geßner, Zürich 1815/16.
— „C. W. Wielands Briefe an Sophie von La Roche", herausgeg. von F. Horn, Berlin 1820.
— „Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland", herausgeg. von L. Wieland, Verl. C. Gerold, Wien 1815.
Wolff, A., „Die italiänische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung vom 13ten bis zum 19ten Jahrhundert." („Die Classiker aller Zeiten und Nationen"), Verl. G. Hempel, Berlin 1860.
Wolff, M. J., „Ariosts Satiren", in „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", Neue Serie Bd. 40 (1920).
Wyß, J., „Virtù und Fortuna bei Boiardo und Ariost", Verl. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1931.
Zingarelli, N., siehe unter Ariost (I).
Zottoli, A., „Dal Bojardo all'Ariosto", ed. R. Carabba, Milano 1934.

IV. Weitere zitierte Werke:

Barth, W., „Arnold Böcklin", Verl. Huber, Frauenfeld und Leipzig 1928.
Bloesch, H., „J. Burckhardt und J. V. Widmann, Briefe". Corona V, 4. Zürich 1935.
Boiardo, M. M., „Orlando innamorato", ed. E. Sonzogno, Milano 1878.
Bürger, G. A., „Sämtliche Werke", 2. Teil. Hesse & Becker Verlag, Leipzig.
Castiglione, B., „Il libro del Cortegiano", ed. U. Hoepli, Milano 1928.
Cervantes, M. de, „Don Quixote von la Mancha" (übers. von Tieck), Bd. 1. Verl. G. Reimer, Berlin 1831.
Christ, S., „Jacob Burckhardt und die Poesie der Italiener", Verl. Helbing & Lichtenhahn, Basel 1940.
Cysarz, H., „Deutsche Barockdichtung", Verl. H. Haessel, Leipzig 1924.
Ernst, F., „Die romantische Ironie", Verl. Schultheß, Zürich 1915.
Faesi, R., „Spittelers Weg und Werk", Verl. Huber, Frauenfeld/Leipzig 1933.
Ferrazzi, G. J., „Bibliografia ariostesca", Bassano 1881.
Francke, K., „Die Kulturwerke der deutschen Literatur" (Bd. 2), Weidmannsche Buchhdlg., Berlin 1923.

Gottsched J. C., „Der Habsburgische Ottobert" in „Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit", Bd. 2, 1733.

Grimmelshausen, H. J. Ch., „Ewig währender Kalender" (Die Simplicianischen Bücher, Bd. 3), Verl. A. Langen, München 1925.

Gundolf, F., „Goethe", Verl. G. Bondi, Berlin 1920.

d'Harcourt, R., „C. F. Meyer, sa vie, son oeuvre", Librairie F. Alcan, Paris 1913.

Gravina, G. V., „Della ragion poetica", ed. R. Carabba, Lanciano.

Häusler, R., „Das Bild Italiens in der deutschen Romantik", Verl. P. Haupt, Bern-Leipzig 1939.

Hauser, O., „Weltgeschichte der Literatur" (Bd. 1 u. 2), Verl. Bibliograph. Institut, Leipzig und Wien 1910.

Haym, R., „Die romantische Schule", Verl. R. Gaertner, Berlin 1870.

Hettner, H., „Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert", Verl. P. List, Leipzig 1928.

v. Hohberg, W. H., „Der Habsburgische Ottobert", Verl. J. B. Oeler, Erfurt 1664.

Janner A., „Jakob Burckhardt und Francesco de Sanctis", in der „Zeitschrift für Schweizerische Geschichte", 1932, 2.

Jost, W., „Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann", Verl. M. Diesterweg, Frankfurt a. M. 1921.

Kaegi, W., siehe unter Spitteler und Walser (III).

Körner, J., „Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa", Verl. B. Filser, Augsburg 1929.

Koberstein, A., „Geschichte der deutschen Nationalliteratur", Verl. F. C. W. Vogel, Leipzig 1872/73.

Müller, G., „Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock", Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam 1927.

Nadler, J., „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften", Verl. J. Habbel, Regensburg 1912—18.

Nagl, J. W. und Zeidler, J., „Deutsch-österreichische Literaturgeschichte", K. u. K. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhdlg. C. Fromme, Wien 1899.

Novalis, „Schriften", Bd. 1, herausgeg. von E. Heilborn, Verlag G. Reimer, Berlin 1901.

Pulver, M., „Romantische Ironie und romantische Komödie", Freiburger (i. B.) Diss., St. Gallen 1912.

Scherer, W., „Geschichte der deutschen Litteratur", Weidmannsche Buchhdlg., Berlin 1894.

Spitteler, C., „Jakob Burckhardt und der Student", in „Neue Zürcher Zeitung" 1912, vom 4. Juli an: Nr. 184, 185, 186, 191, 192, 193 (resp. 945, 950, 956, 980, 986, 991).

Vogt und Koch, „Geschichte der deutschen Literatur", Verl. des bibliogr. Institutes, Leipzig und Wien 1910.
Walzel, O., „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters", Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin-Neubabelsberg 1923.
Widmann, J. V., „Der Wunderbrunnen von Is", Verl. J. Huber, Frauenfeld 1871.
Wiegand, J., „Geschichte der deutschen Dichtung", Verl. H. Schaffstein, Köln 1922.
Witkowski, G., „Diederich von dem Werder", Verl. von Veit, Leipzig. 1887.
Wölfflin, H., „Renaissance und Barock", Verl. T. Ackermann, München 1888.
— „Italien und das deutsche Formgefühl", Verl. F. Bruckmann, München 1931.
Zeidler, J., siehe unter Nagl, J. W. (IV).

Vorarbeiten.

1. „Ariost in Deutschland“ (vgl. Bibliographie) von E. Schmidt.

   Der Aufsatz gibt eine knappe Darstellung von Ariosts Erfolg in Deutschland, vor allem im Hinblick auf die Übersetzungen. Er hat mir als erster wertvoller Wegweiser, weniger in dem darin vertretenen Urteil, als mit dem zusammengetragenen Stoff gedient.

2. „Wielands Verhältnis zu Ariost und Tasso“ (vgl. Bibliographie) von H. Tribolet.

   Diese Dissertation war mir sehr nützlich für das Kapitel über Wieland und seinen Kreis. Einen Teil der Darstellung habe ich bis in einzelne Urteile übernehmen können.

3. „La fortuna dell'Ariosto in Germania“ (vgl. Bibliographie) von L. Vincenti.

   In diesem Aufsatz ist erstmals eine annähernd vollständige Übersicht der über Ariost abgegebenen Urteile zusammengestellt. Bei der Kürze des Essais mußte natürlich die Charakteristik der einzelnen zitierten Werke oberflächlich ausfallen. Aber als Materialquelle hat mir Vincenti die größten Dienste geleistet.

Curriculum vitae.

Am 14. Juni 1913 wurde ich, Wolfgang Eric Wiesner, in Basel geboren als Sohn von Charles (Kaufmann) und Gertrud Wiesner, geborene von Arb, beide von und in Basel. Hier besuchte ich die Primarschule und das humanistische Gymnasium (1920—32), wo ich im Frühjahr 1932 die Maturität bestand. Im April des gleichen Jahres begann ich mit dem Studium der Theologie an der Universität Basel und holte das Hebraicum nach. Die Ferienmonate verbrachte ich in St-Jean-de-Luz, wo ich die von der Universität Bordeaux veranstalteten Kurse besuchte. Auf das Frühjahr 1933 schrieb ich mich bei der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel ein. Als Fächer wählte ich Deutsch und Französisch und, ein Jahr später, Italienisch. In den Sommerferien 1934 besuchte ich den Ferienkurs an der Universität Lausanne. Das Wintersemester 1934/35 verbrachte ich in Paris, wo ich Kursen an der Sorbonne, im Collège de France und am Institut Britannique folgte. Darauf studierte ich wieder ein Jahr in Basel, woran sich ein halbjähriger Studienaufenthalt in Florenz schloß. Seit dem Wintersemester 1936/37 fuhr ich mit meinen Studien in Basel fort und setzte mit den ersten Arbeiten an der Dissertation ein. Im Herbst 1937 bestand ich das Mittellehrerexamen. Dann arbeitete ich an der Dissertation und besuchte daneben Vorlesungen und Übungen an der Universität. Mit Beginn des Schuljahres 1939 trat ich in das kantonale Lehrerseminar in Basel ein, wo ich die Prüfung Ende des Jahres bestand. Die folgenden Monate bis zum Doktorexamen waren neben dem Besuch von Kursen hauptsächlich der Vorbereitung auf die Prüfung gewidmet.

In Basel habe ich Vorlesungen und Übungen bei folgenden Herren besucht: Proff. A. Janner, E. Tappolet, M. Raymond, A. Béguin, W. von Wartburg, A. Heusler, F. Zinkernagel, W. Bruckner, W. Muschg, W. Altwegg, E. Hoffmann, E. Merian, Dr. P. Roches.

Die vorliegende Arbeit ist unter der Leitung Herrn Prof. Janners entstanden, dem ich für seine Anregungen und sein bereitwilliges Entgegenkommen zu tiefem Dank verpflichtet bin.